SCRITTI D'ARTE.

Dall' Ongaro.

SCRITTI D'ARTE

DI

FRANCESCO DALL'ONGARO.

EDIZIONE POSTUMA

CON CENNI BIOGRAFICI,

ILLUSTRAZIONI E RITRATTO DELL'AUTORE.

ULRICO HOEPLI,

LIBRAIO-EDITORE

MILANO,
Galleria De Cristoforis
59-60.

NAPOLI,
Strada Santa Brigida
49.

1873.

A

CESARE CORRENTI

DEL VOTO ULTIMO DELL' AUTORE

L' EDITORE INTERPRETE.

FRANCESCO DALL'ONGARO.

CENNI BIOGRAFICI.

Nel mettere mano a queste pagine quell'arcana trepidazione ci assale di quei che vede scoperchiarsi una tomba amata. Qui, per dippiù, dalla tomba ci esce parola; per essa è l'ultimo desìo — desìo oggi compiuto, — di chi vi giace nel seno della eternità, che ancora ci suona all'orecchio.

Questo libro, invero, è il testamento d'amore di Francesco Dall'Ongaro.

Pochi mesi prima che una fine immatura ed innaspettata ce lo togliesse, al momento di lasciare la città nostra, dopo l'Esposizione nazionale, stringendo la destra a chi scrive: " Sai? „ diceva, radiante di gioia, " ho almeno un non lieve conforto nelle mie avversità: l'Hoepli assunse di raccogliere in un elegante volume i miei articoli sull'Esposizione vostra: vi saranno interposti dei disegni incisi delle opere migliori, ed io v'aggiungerò altri miei scritti sull'arte; sono gli ulti-

mi miei lavori, taluno d'inedito; sono i miei lavori di predilezione, i lavori di chi ha sofferto e affaticato tanto: me ne compiaccio; spero d'andarne meglio compreso di quello che, pur troppo, io lo fui fin qui. „

Eravamo sul cadere dell'ottobre del 1872: il cielo era velato da grevi nubi, la luce livida e triste; ma il suono della sua voce era ancor più triste e velato, e l'atto della persona quello di chi procede sfiduciato, affranto.

Fu l'ultimo addio. Poco più di due mesi dopo, una notizia corse l'Italia, come il lampo: Francesco Dall'Ongaro non era più! Aveva desiderato, sul principiare del 1872, il mite cielo di Napoli, conforto ai travagli dell'anima e del corpo; lo aveva ottenuto; lo possedeva; destino voleva che egli stesso dovesse esserne posseduto, e per sempre. Come il grande mantovano, il poeta gentile di Trevigi potrà far scrivere sulla sua pietra: *me tenet nunc Parthenope.*

In fronte a questi scritti d'arte non ci sembra il caso di ripigliare il filo di una vita già abbastanza nota, e d'altronde, troppo connessa al risorgimento nazionale del tempo nostro per non trovarla divolgata in ogni scrittura che lo riguardi. D'altra parte, qui sarebbe usurpata a quel posto che ben meglio le compete a capo delle sue opere letterarie, cui deve specialmente il nome e l'aura d'affettuosa simpatia che ne circonda la cara memoria.

Egli è, infatti, alla pleiade degli uomini di lettere

cui primi fu virtù avere riscossa la fibra della nazione che il Dall'Ongaro appartiene. Ma, come ogni italiano, egli troppo prepotente portava nell'animo il sentimento della bellezza e il segreto della sua forma esteriore per non sentirsi avvinto dallo spettacolo dell'arte visibile. Nonpertanto, fu solo agli ultimi anni della vita che vi consacrò la sua penna. Egli, certamente, vi si volse come chi sente il bisogno di riposare in un ambiente che ti sollevi l'animo, stanco dalle battaglie e dalle delusioni della vita. Ed egli aveva combattuto davvero; combattuto coll'armi in pugno ogni nemico dell'indipendenza nazionale e della libertà civile; combattuto colla penna la falange ancor più terribile dei pregiudizii e delle menzogne sociali. Se da alcuno fu vinto, non lo fu che dalla inopia, che gli fu implacabile compagna fino al sepolcro.

Una parola, tuttavia, ci dev'esser concessa per far conoscere, se non il letterato e il patriota, l'artista di pensiero e di cuore.

Era nato nel 1808, in un paesello della Marca Trevigiana, Mansué, da genitori cui il gramo commercio del villaggio natìo era guadagno unico per sostenere la non piccola famigliuola. Aveva già tocco il dodicesimo anno in cui pel povero è cominciata la necessità del lavoro produttivo, quando fortuna volle che le condizioni famigliari lo traessero a dimora in Venezia. Quivi quell'inizio nello studio delle lettere onde

trasse esistenza e nome; perocchè, come accadeva ancora non sono molt'anni, le famiglie povere cercavano un avvenire meno disagiato ai giovani dalla mente più sveglia nella carriera degli studii ecclesiastici. E il giovane Dall'Ongaro la percorse intera. Ma l'indole dell'ingegno e la schiettezza dell'animo non gli permisero di giungere fino all'ultimo; più che il sacro oratore da pergamo, egli sentiva echeggiare in lui il tribuno. Gli rimase, dunque, la severità degli studii e quell'amore ardente delle lettere e delle arti italiane, che era ai suoi giovani giorni l'espressione unica dell'animo anelante al conquisto d'una patria, condannata nel capo col titolo di espressione geografica.

Così, sorretto dall'unico viatico delle lettere, cominciò il suo pellegrinaggio. Il pensiero, in quel tempo, meglio schiudevasi a Trieste che a Venezia; colà, almeno, gli pareva di sentirsi più libero, se non altro, meno sospettato, comecchè si fosse nella devota e benevisa città dell'impero austriaco. Dopo vario percorrere la provincia istriana, ivi ridottosi infatti, cominciò con alcuni animosi quell'apostolato di risveglio patriottico, che incarnossi nelle forme d'un periodico, *La Favilla*, mentre, all'infuori del giornale, dallo scrittore lo si continuava con letture e conferenze pubbliche, facendosi strumento di tutte le forme vive consentite alla parola per preparare l'avvenimento vaticinato.

Il decennio di sua dimora in Trieste (1836-1846)

fu a lui uno dei più fecondi nel lavoro della penna; cosicchè coll'opera del giornale, ebbero vita le prime e più severe sue poesie; ivi, pure, quel dramma del *Fornaretto*, con che ritrasse in guisa così palpitante la fallacia degli umani giudizii e la cecità d'una giustizia avventata e feroce, che, portato intorno per tutta l'Italia dall'accento appassionato del Modena, tanta fama fruttò all'autore. Quella città non ne ha, dopo ormai trent'anni e tanto cumulo di casi, perduta la memoria: è bastato l'annuncio della sua morte perchè uno dei principali Consorzii, il Gabinetto della Minerva, gli decretasse un busto marmoreo nelle proprie sale, unitamente a quelli del Gazzoletti e del Somma, che, morti come lui, di lui al pari avevano combattuto nel medesimo arringo e per la medesima causa.

Ma il Dall'Ongaro, a preferenza de' suoi amici, possedeva completa la tastiera della forma poetica. Egli sapeva giungere all'anima per vie inusitate ed imprevedute, dal gaio ed arguto stornello, sprizzante faville d'ingenua luce, al dramma concitato, ardente di passione, all'orazione meditata in cui sapeva condensare il pensiero fermo e persistente del suo cuore di patriota. Uno dei primi suoi atti di cotesta specie fu il discorso d'occasione, detto d'improvviso a Trieste, davanti ad un illustre economista inglese, il Cobden, in cui, a proposito di leghe doganali, delineava le aspirazioni d'Italia e i voti del suo cuore. Di qui, la causa prima di quell'iliade di guai onde

fu condotto ramingo anche prima del 1848, e poi, intorno a quel periodo, sbalestrato qua e là per l'Italia; e per ultimo, dopo il 1852, sospinto più in là, oltre i monti, in terra straniera.

Se noi volessimo tenere dietro all'uomo politico, come lo fu, lasciato ch'ebbe Trieste, all'uomo che si era gettato nel più fitto del movimento pubblico, insieme ai più ardenti patrioti, anelante ad un completo rivolgimento delle sorti d'Italia, ci correrebbe il còmpito di trascorrere seco lui per ogni dove nella penisola si agitava più o meno efficacemente del suo avvenire e dove più periglioso ne era l'operare. Milano, Torino, Firenze, Roma, lo videro nelle loro mura in quei momenti in cui si preludeva alle meravigliose giornate del 1848. Cotesti rivolgimenti, anzi, lo colsero nell'ultima delle dette città, attore nei primi moti liberali del risorgimento d'Italia. Più propriamente, però, al Veneto e a Venezia miravano i suoi affetti, dove potè unirsi a due minori fratelli, e con essi armato, scendere in campo. Ma sventura volle che nelle terre natìe, ai primi armeggiamenti contro il soverchiante nemico, l'uno di essi perdesse tosto, e l'altro ne avesse ferite onde soccombette più tardi.

Ciò non arrestò il Dall'Ongaro nella sua impresa. Ridottosi a Venezia durante il memorabile assedio, vi combatteva colla doppia arma che gli era famigliare; e non abbandonò la città che per prendere parte ai casi della breve Repubblica romana, d'accanto agli

uomini che ne maneggiavano le sorti colla mente e col braccio. Anche qui nuove delusioni e nuovi dolori; e più terribile, per colmo, l'esilio, prima nel Cantone Ticino, poi nel Belgio; donde, per ultimo, in Francia; dalla quale, nel 1860, infine, gli fu dato tramutarsi in Italia, a Firenze, mercè la fortuna delle armi, che, nell'anno precedente, l'avevano spianata fino all'Adige, e le avevano dato il capo-saldo per le annessioni del resto.

A quel modo che avvertimmo non essere in noi la pretesa di passare a rassegna la vita del Dall'Ongaro, così deve bastare qui solo quanto vale per far conoscere lo scrittore artista e la travagliata sua esistenza, imperocchè il cômpito di tesserla intera tornerà d'indeclinabile necessità a chi dovrà raccogliere i suoi lavori letterari. E sarà certo un'impresa non piccola, chè alle altre sue virtù quella aggiungeva di una infaticabilità che non basta il bisogno per giustificare, se non fosse stato lo sviscerato amor suo per le lettere. Al facile stornello, al dramma dei primi anni egli fece seguire canti, poemetti, scene vernacole nel dialetto nativo, letture popolari, gravi lavori di critica, sicchè non v'ha quasi forma letteraria cui non abbia posto mano. Molti di essi resteranno, ben si può averlo per fermo, nel tesoro letterario della Nazione. Già, lui vivente, dal 1847 in poi, veggonsi gli editori librarii, contendersi la pubblicazione degli scritti suoi, e le edizioni di essi nelle diverse città italiane seguirlo quasi

nelle sue peregrinazioni da Trieste infino a Firenze, dove posava da ultimo.

Innanzi, però, alle pagine di questo volumetto ci corre l' obbligo, d' intrattenerci più espliciti circa i suoi scritti d'arte.

L'amore per essa, come è nell' animo d'ogni italiano e d'ogni poeta, doppiamente doveva fremere in quello del Dall'Ongaro, patriota ardente e poeta del cuore. La sua vita errabonda in patria e fuori ebbe a crescerlo in lui collo spettacolo dei miracoli che il grande periodo del nostro risorgimento ha suscitato in Italia e con tale rigoglio di forze da renderne ricche quasi tutte le nazioni europee. La famigliarità acquistata, nel medesimo tempo, con molti artisti, lo fecero entrare più direttamente nei segreti delle loro evoluzioni concettuali. La sua ammirazione, dapprima, non fu che quella di chi sente e si abbandona al sentimento. L'ammirazione dell' osservatore e del critico non sorse in lui che più tardi: non sorse, anzi non si manifestò colle forme dello scrittore che nell' occasione dell' Esposizione di Parigi del 1867, cui venne invitato dalla Commissione internazionale per renderne pubblica relazione. Egli è quanto fece in quel libretto intitolato *L'arte italiana a Parigi* (Firenze, Polizzi e Comp., 1869), che riproduciamo nell' ultima parte di questo volumetto.

D' allora in poi, le polle dalla vena tentata sprigionaronsi abbondanti e calorose, e obbedirono a quel-

l'impeto di onda lungamente compressa, che trova nello zampillo vivace il suo equilibrio. Non era per lui un nuovo ordine di studi, ma un nuovo modo di atteggiarli. Gliene era nato, poi, un debito ancor maggioré, e quasi gliene veniva il comando dalla posizione officiale creatagli, poco dopo, dal ministro Correnti, presso il Ministero della Pubblica Istruzione, per quelle attribuzioni artistiche che in Italia vorrebbero pari ma separato officio.

La sua operosità, negli ultimi anni di vita, tutta fu adoperata da lui in questo indirizzo della mente. Il maestro che, già di più anni, teneva a Firenze un corso di lezioni sulla letteratura drammatica antica e moderna, nel trapassare, come risolse di fare, a conferenze sull'arte della forma visibile, non aveva davanti che breve un passo. Sono i medesimi principii estetici e filosofici che ne fanno il fondamento; e dove altro non fosse stato a spianar cotesto passaggio, gli avrebbe giovato sommamente il ricordo delle *Conferenze Dantesche* da lui iniziate a Trieste nel 1846, continuate nel Belgio tra il 1852 e 1855, fatica che doveva avergli per tempo aperto la vista del cielo dell'arte — e quale profondità di cielo! — per virtù di quel maestro sovrano dell'italica poesia.

Si può, quindi, facilmente pensare con quale ardore di animo egli accettasse, nella primavera del 1869, l'impegno di un sèguito di conferenze sull'arte nelle sale della Società degli Artisti in Milano. Sentiva in lui

rivivere l'antico oratore; perocchè il libero campo in cui aveva a misurarsi era ben quello che meglio si addiceva alle sue forze, a quell'impetuoso scintillamento di idee, a quell'incluttabile convincimento che sono le glorie d'un tribuno; ed egli lo fu, in questa occasione, il tribuno dell'arte.

Le conferenze furono dodici, come dapprima erasi convenuto. Soltanto vennero compartite negli anni 1869, 1870 e 1871.[1] Quattro ebbero luogo nel primo anno, cinque nel secondo, e tre le compirono nel terzo. Nel secondo subirono una interruzione per una gita a Trieste dov'era desiderato. Lieto, vivace, traboccante di spirito e di speranze, nei primi due anni, ci apparve invece cangiato nel terzo; erano forse i sintomi precursori di quel malore che doveva condurlo al sepolcro. Per lo manco, un triste presagio ne occupava l'animo che traduceva in pochi versi sopra un libriccino della piccola nipote.

La memoria di queste conferenze rimane ancora; e non sarà così brevemente cancellata non meno per la nobiltà del luogo e la novità del concetto, quanto per la parola ornata, ardita, sfolgorante dell'oratore. Queste conferenze, più o manco completamente, sarebbero state ripetute altrove, secondo quanto ci è affermato. Sia di ciò come si voglia, certo è che ri-

[1] 1869: 27 marzo; 3 e 27 aprile, e 1.° maggio. — 1870: 29 aprile; 2 maggio, e 8, 11 e 14 giugno. — 1871: 6, 11 e 16 gennajo.

mangono ancora inedite negli scrigni dello scrittore; e se v' ha un desiderio che nasca spontaneo nell' animo degli amici di lui, egli è certamente quello che desse vedano, in breve, la luce per le stampe, degno seguito e compimento nelle presenti pagine.

Mal s'apporrebbe, invero, chi, ignorando la loro natura, pensasse coteste letture dettate da sensi puramente didattici e dottrinari, ovvero da spirito di scienza archeologica. Quasi non potrebbe essere detto che l'arte avesse direttamente ad avvantaggiarsene, benchè intendano a questo punto; poichè il Dall'Ongaro mirava in alto: anzichè alla tecnica di cui si preoccupano fin troppo gli artisti e alle teoriche dell' arte, egli mirava al suo fondamento filosofico, all' ordine sintetico delle idee in cui l' artista importa che spazii per discendere poi, sicuro delle sue armi, sul terreno dei fatti cui gli è devoluto il privilegio. Ci basta ricordare il più succintamente che sia possibile, i temi da lui disvolti per andarne di subito persuasi. Veggasi in effetto: — *Sull' ideale nell' arte; — La fisiologia dell' ideale nelle arti della forma visibile; — L' immagine del Cristo, al cospetto della storia e al cospetto dell' arte; — Dante riguardato come fonte d' inspirazione della forma artistica; — Dello stato presente dell' arte in Italia e del dominante realismo; — Dell' avvenire dell' arte che deve attendersi dal paese nostro; — Dell' arte italiana contemporanea come fonte di ricchezza nazionale; — Dei tipi danteschi e postdanteschi offerti*

all'arte dal monachismo; — *Satana o dello spirito del male nelle manifestazioni dell'arte*; — *La Befana*; — *I Capitani di ventura*; — ed infine, *Rassegna delle ultime opere d'arte in Italia, e specialmente di quelle apparse all'Esposizione nazionale di Parma*. Il Dall'Ongaro con queste sue letture volgevasi, pertanto, non meno ai periti che agli indotti: l'arte è per tutti, e però, voleva l'arte amata non come un'aspirazione vaga ma come un ideale compreso nelle sue scaturigini, nelle sue evoluzioni, nel suo organismo: era un amore intelligente che studiavasi di promovere, e quindi, un amore efficace e universale; il quale, diffondendosi nel popolo, conducesse a rinnovare quelle epoche prodigiose per la loro fecondità artistica, che tutti celebrano, epoche in cui il cuore di tutti batteva all'unisono, nel sentimento dell'arte, con quello dell'artista: cosicchè, pei ricchi e pei facoltosi traducevasi nelle grandi ordinazioni, onde quelle opere destinate a contrassegnare un tempo e a meravigliare i secoli; per gli agiati manifestavasi nello sforzo d'imitarli nelle minori proporzioni del costume artistico e del lusso domestico: e pel povero e pel proletario istesso, dava segno di sè nella preferenza artistica degli oggetti d'uso ordinario, tanto che le forze comuni confederavansi in una solidarietà intuitiva verso quanto la forma ha di più eletto e di gentile, stimolo e norma ai moti dell'animo, e punto cui intendono i progressi della civiltà.

Non sia mai che per noi si neghi all'uomo di lettere cotesta sublime missione, chè altro linguaggio si vuole al popolo per uno scopo generale, altro quello diretto all'artista e allo studioso della storia dell'arte. Anzichè il maestro, il Dall'Ongaro era, dunque, l'apostolo; nè poteva altrimenti essere; all'anima del popolo egli avrebbe voluto imporre le vibrazioni della sua sensibilità d'artista, le sue visioni di poeta; connettervi quanto la poesia delle forme visive e l'arte della parola hanno di comune nell'intelletto umano.

È un argomento codesto su cui ci deve essere permesso d'insistere. L'opera del letterato, estraneo al tecnicismo, al che il Dall'Ongaro non pretendeva (v. pag. 317), sebbene costretta entro confini designati, non ha tuttavia prezzo che la estimi, per quanto possa parere lieve e di piccola efficacia per chi mira solo all'operare. Pensi costui che, se l'attenzione dei contemporanei e l'affetto dei posteri gli sono benevoli e più ancora, sacri, non ne è tutta in lui la virtù dell'attrattiva, ma questa ha sua radice da una voce che fa appello alle genti, e le invita, e le predispone a sentire e comprendere talvolta anche ben più di quello cui l'autore agognava che si sentisse e si comprendesse. L'atto può essere espresso in una sola sentenza: è che il poeta si fa per tal guisa l'intermediario e l'interprete tra il popolo e l'artefice.

Quello che siamo venuti manifestando rispetto all'indole delle conferenze del Dall'Ongaro, s'attaglia, in

pari modo, agli scritti contenuti nel presente volume. Non vi si aspetti la critica delle incarnazioni estrinseche del pensiero artistico, o dei procedimenti tecnici ond'è lusingato il senso visivo. Quello verso cui muove la mente sua ce lo dice egli stesso: “ Cerco, in una parola, nell'opera dell' artista, l'idea che gli è propria e ch' ei seppe esprimere in un modo o nell' altro. „ (V. pag. 191.) Egli vuol essere il grande giudice che, dal pelago sterminato delle idee, evoca quelle che sono atte a vestire, o hanno in effetto vestito le forme dell' arte; e le commenta, le discute, le eleva o le condanna nelle loro relazioni coll' ambiente morale in cui ondeggiano. Egli vede, anzitutto, nell'arte un sacerdozio, e ne' suoi ministri i banditori di una legge di sapienza e di moralità. Cade l'artista nel misticismo indeterminato, nello sfiaccato sentimentalismo, o peggio ancora, in un realismo automatico? E non v'ha parola aspra e incandescente tanto nell' animo del Dall'Ongaro ch' egli non adoperi per verberare queste funeste tendenze e stampar loro in fronte il marchio della loro abbiezione e del dispregio cui vogliono essere condannate.

Non è ch' egli non scenda talvolta dalle sfere della creazione, e quasi, diremmo meglio, dalle regioni delle inspirazioni artistiche, per assidersi accanto al pittore o allo scultore, consigliero affettuoso ed efficace dove si tratti di intendere lo spettacolo della natura che ci abbraccia e di quello, sopratutto, così incoercibile

della natura umana. Gli avvertimenti ed i precetti che, diretti ai giovani, egli pone sulle labbra del Palizzi e del Morelli (v. pag. 212 e 213), sono, anzichè d'altri, i suoi. Non ce lo nasconde egli stesso nelle parole che loro seguono; e sarebbe difficile comprendere queste diversamente, chè lo vediamo bensì farsi interprete di idee luminosamente vere, cui certamente gli illustri nominati non rifiuterebbero di apporre la loro segnatura, ma che solo nella mente e dalla parola del Dall'Ongaro hanno tolto forma e potenza.

Il cammino, adunque, pel quale egli erasi messo rispondeva in tutto all'anima sua gentile d'artista; e insieme n'esultava come d'opera buona ed utile e come d'impresa non volgare. Oltrecchè, parevagli un ritorno ai suoi primi anni; onde gli giungeva caro l'eco dei primi suoi studii; poi, l'oratore vi si sentiva egregiamente accoppiato col drammaturgo, avvegnachè l'arte della forma visibile non fosse per lui che un momento muto della scena teatrale, come per lui era stato il dramma una serie senza interruzione di pitture parlate: qual maraviglia ch'egli vi si abbandonasse collo slancio ingenuo di un sentimento invincibile!

La speranza gli sorrideva. Il Correnti nell'assumerlo a parte dell'opera officiale per quest'ordine di studii ebbe certo a sentire d'avere accanto a lui non meno un collaboratore che un amico; il Dall'Ongaro almeno lo pensava, e ne provava la compiacenza di chi vedeva per lui succedere alla sterilità delle medita-

zioni solitarie e dei voti ardenti i fatti che li incarnano, li consolidano in un' esistenza efficace e duratura. E la compiacenza sarebbe stata completa senza le nubi di una sfiducia subitanea che, a volta a volta, gli attraversavano l'anima, e ne facevano amari i movimenti e i contatti.

Donde coteste commozioni in lui, di solito, così calmo e sereno? A lungo provato dalla sventura, portava forse in seno le ferite delle illusioni perdute o dei patimenti dell'esilio, rimarginate appena dal riposo ottenuto a Firenze, dove aveva raccolto intorno a sè una sorella e i figli del fratello perduto? Eppure vi sentiva quasi le gioie della paternità, adempiendone i doveri in nome dell'estinto, mentre concedeva piena carriera ai suoi studii drammatici per la cattedra che vi occupava da quasi un decennio! Ma già notammo come un arcano malore lo turbasse fino dal 1871; egli lusingavasi sempre di vincerlo, o almeno ne mostrava la speranza, non tanto però che riuscisse a ripigliare le piene forze e l'antico ardore della vita. Come accade in simili circostanze, si volle da chi lo circondava vederne le colpe nel clima; laonde chiese al Correnti ministro, e dal ministro ottenne, la sua traslocazione a Napoli, e con lui la traslocazione pure della cattedra di letteratura drammatica. Ciò avveniva sul principiare del 1871: e si diceva felice della nuova dimora. Ma la causa del suo malessere, un tumore al ventricolo, non era di quelle

che danno riposo, anzi precipitano a rapido struggimento appena cominciato il processo acuto.

I versi di questo tempo, sul libriccino della nipotina cui abbiamo alluso, già lo facevano presagire, anticipando i sensi di un avvenire, ora pur troppo! presente:

Un giorno quei canti
Di patria, d' amore,
I fremiti, i pianti
Che uscîr dal mio core,

. . . .

Saprai da te stessa
Se furono inganno
Dell' anima illusa
O veri presagi
Dell' intima musa!
Quel giorno il poeta
Che nascer ti vide,
Che al desco materno
Or teco s'asside
Nel circolo eterno
Che forma e risolve
La vita fugace,
Fia cenere e polvere
Nell' ultima pace.

. . . .

Ma pensa ch' ei vive! —
Che vive nei versi
Nel mondo dispersi,
Nel bene operato,
Nel bene sperato,

Nei liberi canti,
Or queruli or gai,
Che allor leggerai
. . . .
Allora dirai
Tergendoti i rai:
Quel povero zio!
Anch'io lo conobbi
Bambina e l'amai! [1]

Chi non ebbe ancor più ad avvedersi della verità del triste presentimento nei due mesi in cui rimase fra noi, durante l'autunno del 1872, per assistere alla seconda Esposizione nazionale di belle arti? Certamente, contrasti nella sua posizione officiale possono avere avuto parte nel gittarlo in un turbamento d'animo che contrastava coll'ordinaria sua serenità, colla sua spigliatezza: ma la salute ci rende forti a questo e a ben altro. In lui vi aveva, invece, qualche cosa di ben profondo e di ben pungente per scemargli quella fiducia in sè, che è pur propria di chi, come lui, era rotto all'esercizio delle armi nella battaglia della vita, e questo qualche cosa era, più che tutto, l'ascoso malore che lo dilaniava.

Gli studi istessi da lui intrapresi intorno alla Esposizione nazionale che costituiscono la prima parte del

[1] L'intera poesia si trova pubblicata nel *Giornale delle famiglie* (fascicolo del 1.° febbrajo 1871) edito dal Lampugnani in Milano, di cui era il Dall'Ongaro collaboratore indefesso.

presente volume, si risentono di cotesta prostrazione d'animo. Fra i molti segni è quello d'avere egli in quei giorni incontrato (v. pag. 88) taluno, in Milano, che lo teneva per morto: circostanza certamente immeritevole di attenzione, e ancor meno di pubblico ricordo, se ai contrasti sofferti non si fosse complicata una morbosa sensibilità intorno ad argomento per cui sentiva di doverne andare per giusta ragione commosso.

Nè l'affanno lo lasciava nei geniali convegni. Alla campagna di Verano, presso un amico carissimo, il dottor Tullo Massarani, alla vigilia di lasciarlo, e per l'ultima volta, ad una fanciulla di nome Albina che gli era stata presentata egli indirizzava i seguenti versi:

> Voi siete l'alba ed io sono la sera,
> Crepuscoli ambedue di questa vita:
> La vostra luce è limpida e sincera
> La mia è nubilosa e scolorita.
> Voi siete una speranza lusinghiera
> Io la memoria d'un'età fuggita.
> Deh! che disdetta che non sia concesso
> Ritrovarci una volta al punto istesso,
> E nell'ora fugace che m'avanza
> Riunir la memoria e la speranza!
> Ahi! per noi non ritorna primavera!
> Voi siete l'alba, ed io sono la sera![1]

[1] Ci è debito rendere, qui, grazie al comune amico dottor Massarani della comunicazione di questi ultimi suoi versi.

Se ci siamo permesso di citare queste poesie, fu se non per dare i lineamenti dell'uomo negli ultimi anni, non meno provati dalla sventura di quello che lo erano stati i primi, cui, da ultimo, s'aggiungeva a maggiormente trafiggerlo l'obbligato ritorno a Firenze, chè tali erano le nuove ingiunzioni ministeriali. Ma più che questo, più che gli anni, l'intima lesione di cui sentiva, di giorno in giorno, crescere lo strazio doveva stremargli forza e ragione.

Unico conforto in tanto cruccio gli fu il lavoro. Chi avrà a ripigliare il corso della sua vita dal punto di vista letterario, ne dovrà certo mostrare a miracolo la fecondità, non solo, ma, ancor meglio, quella lena assidua onde ne vengono i frutti copiosi. Oltre di che il lavoro sapeva in lui sacro, siccome atto di obbedienza, e non tanto al bisogno suo quanto all'altrui. Egli è naturale il credere quanto dovesse andarne desolato negli ultimi mesi, anche nel sentirsi venir manco le forze, più che a lui pensando alla famiglia del fratello che erasi raccolto intorno, e che lui, solo e libero, era venuto tuttavia educando con paterna sollecitudine. Eppure, obbedire ai doveri del lavoro per le provvidenze del cuore, quale compenso in tanta sciagura! Quale argomento migliore per andare orgoglioso dell'opera propria! I suoi amici lo conobbero intero e altamente lo ebbero caro; avvegnachè molto vuole essere condonato a chi molto ha amato.

Si direbbe che il destino, anzi, si compiacesse di

metterne il cuore alla più aspra delle torture. Da ben tre mesi il suo decadimento era evidente ed invincibile; a Milano, fino dal settembre, gli fu interrotta più di una volta la continuazione della rassegna artistica; e, ricondotto a Napoli, nella stringenza dei momenti che doveva, pur troppo, rifare il pellegrinaggio per Firenze, la morte dell' altro fratello, Giuseppe, crediamo, l'avanzo della resa di Palmanova, gli aveva gittato sulle braccia quattro bambini che attendevano dall'affetto suo onesto ed inesauribile soccorso, guida e mezzi di sostentamento.

Egli rispose con un sorriso al nuovo carico. Così, il colmo del calice era raggiunto; non rimaneva che ritrarsi dalla scena. La mattina del 9 gennaio, da più giorni accasciato dal male, fu trovato esanime, a mezzo assiso sul letto.

Molti amici, e studenti, e scrittori, e fra questi uomini egregi per ingegno e per autorità, lo seguirono il giorno dopo al luogo dell'ultima dimora. Il professore De Sanctis dava sulla fossa l'estremo saluto al vecchio patriota, all'amabile poeta, ma non meno all'uomo nelle sue virtù dignitosamente povero, alteramente onesto.

Le belle parole del De Sanctis non ebbero pubblicazione a Napoli che alquanti giorni dopo. Ma all'annunzio della sua morte, ripetuto a gara dai pubblici fogli, una forza arcana le trasse spontanee dal cuore di quanti lo avvicinarono e l'amarono; lo che fu una

sol cosa per Francesco Dall'Ongaro. E non sappiamo di organo di pubblicità quotidiana, qualunque ne fossero le opinioni, il quale non si facesse l'eco del compianto comune per tanta perdita; postumo ma degno compianto dello animoso scrittore, il quale non aspirò a sopravivere che

Nel bene operato,
Nel bene sperato.

G. Mongeri.

Milano, aprile 1873.

PARTE PRIMA.

ESPOSIZIONE NAZIONALE DI BELLE ARTI

A MILANO.

§ I.

CONGRESSI ED ESPOSIZIONI.

C'è a Firenze una via che porta il nome di *Borgo Allegri*. Spero che la smania innovatrice del tempo non l'avrà cancellato come quello della via della *Giustizia*, e della via dell'*Amore*, che non vi si trovano più.

Il nome di *Borgo Allegri* richiama una festa dell'arte. Messer Cimabue de' Cimabui vi aveva esposta una sua Madonna, non secca e severa come quelle de' Bizantini, ma serena e maestosa, vestita di bianco e coronata di stelle, come l'aveva veduta nella sua fantasia di poeta e d'artista. Tutta Firenze accorreva in folla ad ammirare la bella imagine, e gli abitanti di quel sesto ne furono così lieti e superbi, che codesto borgo si chiamò *degli allegri*, in memoria di quel fatto, e in onore di quel pittore e dell'arte sua.

Noi vorremmo che il Salone, che raccolse il fiore dell'arte italiana fra noi, si chiamasse quind'innanzi

col titolo d'*allegro*, o meglio di *giocondo*, in onore della seconda Esposizione italiana, inaugurata nel nome del grande artista che creò la Gioconda. Il fatto verrà, speriamo, a giustificare quel nome. Già tutta Milano si sente alla vigilia di una grande solennità: le vie sono imbandierate: tutti gli alberghi son pieni: tutte le case hanno un ospite, venuto a festeggiare l'apertura di questo nuovo carnovalone, che sarà allegro e giocondo non men dell'altro, senza dar il capo nella quaresima.

*
* *

Non vi accigliate, o lettori, s'io vi parlo di carnovale, di feste e di allegrezze, che non tutti sono disposti ad approvare e a dividere. Una pubblica mostra, in Italia, è degna di essere festeggiata da tutti, perchè è cosa più utile e più importante che non si pensi. Una pubblica mostra è un arringo, una palestra, un concerto di tutte le attività e di tutte le forze vive della nazione risorta.

Noi siamo uniti politicamente, forse più che non sia necessario al miglior assetto del paese; ma non abbiamo ancora la coscienza collettiva che dà la fiducia e crea la grandezza di una nazione d'uomini liberi. Il difetto di questa coscienza ci fece lungamente miseri, deboli, e incapaci di quegli atti comuni che affermano i diritti e sanno difenderli.

In troppe cose noi siamo ancora gl'Italiani di Dante, stranieri gli uni agli altri e nemici, benchè circoscritti da un *muro* e da una *fossa*. Sono rotte le barriere materiali che ci dividevano, ma le barriere morali restano ancora. Le borie di campanile ci fanno ancora troppo sovente astiosi, ingiusti, ìnvidi gli uni

agli altri. Troppo ci correrà prima che Lombardi, Veneti, Romani, Napoletani, Siculi e Sardi si sentano nelle grandi occasioni Italiani!

Per quali gradi ci siamo noi riusciti ad afferrare il ciuffo della fortuna, e a mostrare al mondo che l'Italia c'è? Le sventure comuni ci affratellarono anch'esse: ma io non credo che il solo dolore innalzi l'animo ed afforzi la fibra. Checchè se ne dica, noi ci siamo sentiti un po' rincorati all'occasione di quei Congressi scientifici, tanto beffati, i quali se poco fecero per il progresso della scienza, fecero molto rivelandoci gli uni agli altri, e scoprendo quel comune intento che non si formulava a parole, ma brillava negli occhi, ferveva in una stretta di mano, diveniva tacito giuramento di reciproco ajuto. Chi si è trovato a Milano nel 1844, a Genova nel 1846, a Venezia nel 1847, intenderà ciò ch'io dico. Era un'esposizione anche quella: non di scienze, non di arti o di industrie, ma di persone e d'idee. Si cominciò a consentire, a sperare, a volere. E giammai l'equazione della volontà e della forza ebbe miglior conferma.

*
* *

Venne l'anno taumaturgo che s'iniziò a Milano colle Cinque Giornate. Fu un'altra esposizione, e questa volta non solo di persone e d'idee. Abbiamo mostrato le pugna: abbiamo sentito per un momento che *volere* è *potere*. Si rise delle piume al cappello, delle giubbe di velluto, delle spade arrugginite tolte a' musei o comperate dai rigattieri. Esposizione eroicomica, quanto vi piaccia. Noi siamo artisti nel fondo, anche quando si tratta di vita e di morte: e se un

giorno si farà la statistica degli artisti e dei poeti che morirono per la libertà della patria, si vedrà che non occorre aver fatto il tirocinio della caserma, per tener ritta una bandiera, e morire per essa. L'esposizione ebbe luogo all'aperto: un'esposizione di dialetti italiani. I giovani d'ogni paese, coi lor maestri alla testa, erano accorsi *all'invito d'un pio*, ch'era una parola d'ordine e non un programma. Ma checchè ne fosse, quei giovani da qualunque parte venissero si accorsero che dicevano *sì*, e si persuasero che presto o tardi, chi dice *sì*, ha la ragione per sè. La negazione è infeconda; l'astenersi, nelle grandi occasioni, è viltà. Non vo' già dire con questo che gli astenuti non arrivino a tempo per far fortuna! Tutt'altro.

*
* *

Compiuta, o quasi, l'epopea italiana a Marsala, fu bandita nel 1861 un'altra Esposizione a Firenze. Questa volta si trattava d'arte, d'industria, d'agricoltura, ecc., ecc. Codesta Esposizione costò milioni. L'Italia pagò, senza leggere i conti, perchè badò al risultato morale, che fu ragguardevole. Qui gli artisti delle varie scuole si mostrarono non coll'armi alla mano, ma colle loro tele dipinte, colle loro idee plasmate in argilla, scolpite in marmo. Non c'era ancora Venezia, non c'era Roma: ma le due estremità della penisola si disputarono a Firenze un primato, che ciascuna di esse, e Firenze la prima, credeva già possedere senza contrasto.

Gli scultori lombardi, il Vela, il Magni, il Corti, lo Strazza, l'Argenti vennero a far vacillare l'alloro sulla fronte del Dupré, del Fedi, del Cambi: i quadri

del Palizzi, del Celentano, del Morelli, del Vertunni, ecclissarono collo splendore della tavolozza e colla forte individualità dei concetti le tele un po' sbiadite dei Mussini e dei Pollastini, e mostrarono all'Ussi e al Pagliano una via novella da battere. Quante borie punite, quanti disinganni caduti come doccia gelata sulle speranze solitarie di quelli che si credevano i primi, perchè non si erano misurati cogli altri! Molti si ritirarono dalla lizza, e non comparvero più. Ma gli altri presero nuove forze dalla lotta, ed aspirarono a cose maggiori. Nel conflitto delle varie scuole, toscana, veneta, parmigiana, lombarda, fece capolino, fin d'allora, una scuola, un'arte italiana: non cresciuta ed accarezzata all'ombre discrete delle rispettive accademie, ma nutrita di forti studj, ed ispirata dalla natura o dal vero.

Questa mostra rimase isolata, ma non infeconda. Ci eravamo conosciuti e misurati tra noi, ma l'eco di questa contesa domestica, non aveva varcato i confini d'Italia. Ci siamo accorti che bisognava affrontare il paragone dello straniero. Si fece una prima prova infelice, e quasi ignorata, nella Esposizione universale di Londra.

Ripassando la Manica, alcuni dei nostri videro Parigi, toccarono la mano ai pittori francesi, che si credevano i dittatori dell'arte, come d'ogni altra cosa. Ci siamo trovati piccini, non tanto per il merito delle opere d'arte, quanto per la fama che menavano, e per la superbia *incontestabile* dei loro autori. Ci siamo detti " arrivederci a Parigi „ senza pensare a Filippi!

Una voce s'era fatta sentire a Firenze: " Facciamo una rassegna delle nostre forze: vediamo con quali armi potremo un giorno presentarci nella gran lotta. Pochi ma buoni, come i tredici di Barletta. Nessuno

ci accuserà dello scarso numero de' prodotti, se questi saranno perfetti nel loro genere, e capaci di lottare testa a testa come i migliori dei varj paesi. „

Questa rassegna preliminare non si credè necessaria, e non si fece. Si andò alla rinfusa, buoni, mediocri, e cattivi. Il gran numero nocque ai pochi buoni che v'erano. La critica francese ingrossò la voce, e credette prendere il toro per le corna, flagellando *viribus unitis* il *Napoleone* del Vela, e passando il resto in disdegnoso silenzio. Ci volle l'astuzia e l'abnegazione del Morelli perchè uno almeno dei quadri italiani fosse onorato della gran medaglia. Fummo vinti in pittura dai Francesi, già menomati dei loro capiscuola, dagli Spagnuoli, dai Belgi, dai Tedeschi. che supplivano colla profondità del pensiero, alla schietta bellezza dell'arte. È una verità dura a dirsi, più dura ad intendersi: ma la nostra malattia non è di quelle che il medico blandisce, perchè non hanno rimedio. La nostra malattia non è cronica: e ogni anno che passa, l'arte italiana fa nuovi passi, e s'incammina alla guarigione.

Vi fu un ministro della pubblica istruzione che vide l'utilità di riunire le forze degli artisti italiani, offrire loro periodicamente un'occasione di contarsi, di misurarsi a vicenda perchè sapessimo con quali soldati e con quali armi potremmo accettare la sfida delle altre nazioni quando fosse bandito un altro pubblico esperimento, dovunque fosse. A ciò si pensava a Parma, due anni fa; a ciò si pensa a Milano, or che siamo invitati al lieto ballo nella capitale dell'Au-

stria che ci fu, non maestra, ma donna e regina per tanto tempo. Si tratta di vedere come potremo sostenere a Vienna l'onore dell'arte italiana, meglio che non quello dell'armi a Lissa e a Custoza. Non si tratta di una medaglia d'oro. Le medaglie sono gingilli che nulla provano. Si tratta di creare quell'opinione che non accetta le transazioni diplomatiche di un giurì predisposto, ma si forma da sè e pronuncia il suo verdetto in ultima istanza senza temere alcuna corte di cassazione. Il consiglio, sprezzato a Firenze, fu raccolto a Milano. In quelle sale sta schierata la nostra armeria. L'Italia mandò da ogni parte quanto potè allestire per la generale rassegna. E se non tutti mandarono, da ciò che v'è si potrà argomentare il valore di ciò che manca.

Le porte sono ancora chiuse quest'oggi alla pubblica curiosità. Noi non vogliamo sogguardare dalle fessure, nè gittare uno sguardo indiscreto e furtivo dalla finestra. Rispettiamo fin d'ora l'opinione del pubblico che si andrà formando di giorno in giorno, e pronuncierà inconsapevole il suo giudizio, che sarà il vero.

Come critici, noi abbiamo senza dubbio i nostri principj e i nostri criterj meditati e sicuri: ma non abbiamo opinioni preconcette su quella scuola, su quell'artista, su quel soggetto e su questo. Noi ci risguardiamo come giudici del fatto: udiremo le ragioni addotte pro e contro. Pur troppo in Italia l'opera dell'artista è ludibrio alle polemiche appassionate degli uomini vecchi e dei nuovi. Ogni artista è un *im-*

putato, si presenti egli dalla ribalta di un teatro, o in una pubblica mostra di belle arti. Questo parrà strano a chi ci sente cantare su tutti i toni che questa è la terra delle muse, che ogni italiano nasce con quell'istinto dell'ideale, ch'è il fondamento dell'arte. Ma appunto per questo ogni italiano si crede giudice competente quando si tratta del bello, e non attende nè il verdetto del giurì, nè la licenza dei superiori per dir la sua. E per ciabattino che sia, non s'arresta alle scarpe, come pretendeva quel greco.

Noi c'ingegneremo d'essere storici sinceri del fatto: metteremo d'accordo, quanto si possa, l'opera dell'artista, colle mille voci che s'alzeranno a biasimarla o a lodarla. Dall'urto dell'acciajo contro la selce scatta la scintilla: dal conflitto delle opinioni diverse, la verità.

Noi sapremo dirla agli amici e ai nemici: sapremo dirla dolce ed ingrata, quale irraggierà nella nostra coscienza, ripercossa da tutto ciò che sta appeso a quelle pareti, da tutto ciò che ci verrà udito di meglio e di più sensato dalla pubblica voce.

§ II.

EFFETTI E DIFETTI

DELLE ESPOSIZIONI ITALIANE.

Un pittore, un maestro dell'arte, mi disse jeri nel salone dell'Esposizione, dopo aver fatto uno o due giri in silenzio nella corsia che separa le due file di quadri grandi e piccoli appesi all'intorno:

— Sapete voi l'effetto che mi producono questi dipinti?

— Non buono, risposi, a quanto mi pare, perchè vi leggo nella faccia un'espressione....

— Mi fanno l'effetto, diss'egli continuando, di un grandissimo numero d'istrumenti da tocco e da fiato, organini, flauti, pianoforti, melopiani, armonicordi sonati tutti insieme da altrettanti suonatori, ciascun dei quali badasse alla propria musica, senza pensare a mettersi d'accordo cogli altri.

— Dio me ne scampi! risposi, mettendomi le mani agli orecchi, solo al ricordarmi, dopo un anno, una di cotali impressioni provate in questo stesso salone.

— E voi vorreste, riprese egli, ch'io fossi contento dell'effetto che mi producono questi quadri? Ciò ch'è la musica per voi, è la pittura per me. Tutti quei colori, tutte quelle linee, quei volti, quelle figure sono per me altrettanti istrumenti diversi, e mi suonano una diversa canzone.

— Ma qui voi potete isolarvi, potete fissare la vostra attenzione ad un solo di quei dipinti, ad una sola di quelle figure, ad una qualità speciale di quelle linee e di quei contrasti....

— Per me è tutt'uno.

— Me ne dispiace, e vi compiango. Sarà per questo che non veggo esposto quest'anno nessuno dei vostri lavori.

— Per questo e per altro. Io ho fatto le mie prove, e non ho bisogno di correre l'arringo come un poledro di primo pelo. Io ho il mio studio, dove lavoro i miei quadri a quella luce che mi conviene, e aspetto tranquillamente che chi mi vuole venga a cercarmi....

— Beato voi, caro maestro, dissi inchinandomi; ma non tutti ponno dire altrettanto. Beato voi che potete imitare Achille quando, ritirato nella sua tenda, aspettava le preghiere e le proposte del campo argivo.

Il maestro sentì l'ironia, e mutò registro.

— Io abborro le *tribune*, disse, anche nelle gallerie e ne' musei. Credete voi che abbiano fatto un bel servizo i Fiorentini a quei capi d'opera di Tiziano, di Raffaello, di Andrea Del Sarto, del Correggio, del Domenichino, ammonticchiandoli così alla rinfusa, colle statue antiche più celebri, in una sala quadrata che non ha nè luce, nè spazio che basti?...

— D'accordo in questo con voi, caro maestro. Una galleria d'antichi dev'essere ordinata secondo le scuole e secondo il tempo in cui fiorirono e caddero. A tale

condizione soltanto possono giovare alla storia e allo studio dell'arte. Ma qui è tutt'altro. Questi quadri son tutti dell'epoca nostra, anzi del decennio che corre. Si tratta non di un collocamento stabile, ma di una esposizione che potrà durare due mesi. Se a ciascuno di questi quadri si fosse potuto assegnare una propria nicchia, uno di quegli altarini dove la luce piove dall'alto temperata da cortine e da ombracoli, io non niego che gli artisti espositori ne sarebbero più contenti. Ma non tutto è dato a tutti. Qui si trattava di dare asilo a più d'un migliajo di quadri di ogni misura. Il locale non è vasto. Ci saranno delle parzialità, ci saranno anche delle ingiustizie e delle piccole perfidie inevitabili in queste occasioni.... ma tutto considerato, io non mi sento intronato, come voi, da una confusione di suoni, come l'anno scorso nella mostra industriale.... E se mi lagno di una cosa, perdonatemi, caro maestro, è di non vedervi qui rappresentato co' vostri alunni, con questi giovani animosi che accorsero al nostro invito e confidarono senza sospetto i loro lavori, lungamente meditati e studiati, ad un Comitato che poteva contenere degli emuli e dei gelosi. Mi piace questa confidenza giovanile. Essi hanno detto: il sole illumina come vuole i fiori e gli alberi d'un giardino e i varj edificj di una piazza, e i mille aspetti della natura: il sole ci accorderà a noi pure un raggio della sua luce, perchè lo spettatore discreto ci venga a trovar dove siamo, e ci accordi uno sguardo imparziale e indulgente.... Or bene, caro maestro, io vi lascio alle vostre meditazioni e voglio visitare, uno dopo l'altro, questi arditi competitori che son venuti a disputarvi la palma. Vedremo chi vincerà, e se si verificherà anche in questa occasione il vecchio proverbio che *gli assenti hanno torto!*

E con ciò lo lasciai per occuparmi degli altri, come i miei lettori vedranno a suo luogo.

*
* *

Il professore però non aveva tutto il torto. Gli ordinatori delle future mostre di Belle Arti dovranno fare in modo che non ci siano altarini, o che ci siano per tutti. Quando si corre un arringo, si cerca con tutto lo scrupolo di pareggiare le condizioni dei concorrenti. Le esposizioni, i concorsi, sono duelli; i padrini devono misurare le spade degli avversarj, devono metterli entrambi alla medesima luce, perchè l'uno non sia abbagliato, e l'altro non resti nell'ombra. Si pesano i fantini nelle corse dei cavalli perchè ciascuno dei corridori abbia lo stesso peso a portare: qui si tratta di meglio che di un cavallo, e il duello di due artisti dev'essere combattuto ad armi uguali. A ciò penserà senza dubbio il giurì che sarà chiamato a decidere intorno al merito comparativo dei concorrenti ai premj e agli onori. Non sarebbe forse chiedere troppo se, prima di pronunciare un verdetto definitivo, almeno per un giorno, quei campioni che si combattono più davvicino fossero posti alle medesime condizioni di spazio e di luce. Ciò sia detto passando. Non si tratta solo di ospitalità, ma di giustizia, e la giustizia si farà senza dubbio, perchè il dibattimento non ha luogo a porte chiuse, e le sentenze dei Pari, se non riformate, saranno giudicate dal pubblico. Il pubblico dirà come Dio nella Bibbia: *Ego autem justitias judicabo.*

*
* *

Questo mi conduce a ricordare la parte buona delle pubbliche mostre e i buoni effetti che se ne sperano. I grandi maestri che hanno un nome ed una riputazione già stabilita e indisputata, somigliano a certi vecchi negozî di commestibili qui a Milano, a cui ricorrono i buongustai colla certezza di trovarvi il miglior parmigiano, lo zampone più squisito, i manicaretti più freschi. Essi ponno attendere a bottega, cioè allo studio, il ricco dilettante d'oltre monte e d'oltre mare, il quale ha il suo giudizio già fatto, più curante de' bei nomi che de' bei quadri. Codesti maestri raccolgono giustamente il frutto, abbastanza tardo, dei lunghi studj e delle lunghe controversie durate.

Io non posso e non voglio condannarli dal punto commerciale dell'arte. Ma quanto al rispetto del nazionale decoro, e all'obbligo più o meno grande che potrebbero avere, di giustificare la vecchia fama con nuovi documenti della loro vitalità, codesta è una domanda che può parere indiscreta, e mi guarderò dal ripeterla.

Guai però se l'esempio si appiccicasse anche ai giovani, che, favoriti un momento dalla moda e dalla fortuna, sono presi a proteggere da alcuno di quei sensali interessati, che in un momento di stretta si impadroniscono di un povero giovane, compositore, concertista, pittore, scultore, od altro, non per soccorrerlo, ma per isfruttarlo in pochi anni, e abbandonarlo più tardi sul lastrico.

Ora le esposizioni, le pubbliche mostre tendono appunto ad evitare codesti mercimonj del povero ge-

nio mal cognito. Il ministro che decretò queste publiche assise; i comitati locali che vi cooperarono con tanta fiducia e con tanta solerzia, han detto ai giovani animosi che hanno coscienza del proprio valore ed osano affrontare alla luce aperta la prova: venite, qui non ci sono privilegi, nè prevenzioni; voi non sarete condannati a perir nell'ombra per difetto di una palestra dove dar saggio delle vostre forze e de' vostri studj; voi vi siete lagnati delle Accademie che troppo a lungo accarezzarono gli alunni diligenti e mediocri, a danno degli ingegni più liberi che sdegnano le pastoje e vogliono aprirsi una via non tentata. Ebbene: qui non ci sono Accademie: qui c'è un pubblico che vi giudicherà colla stessa libertà che reclamate per voi. Venite animosi e fidenti. O vincerete, o cadrete sull'orma vostra. Noi vogliamo restituire, per quanto è possibile, quei grandi e liberi concorsi dell'antichità, quando Apelle, Zeusi, Parrasio, Fidia, Prassitele scendevano in campo a disputarsi la palma dinanzi ai cittadini di Atene e agli stranieri accorsi da ogni parte del mondo civile nella città di Minerva — quando Sofocle adolescente osava contrastare la corona alla gloriosa canizie dell'autor del Prometeo, e vinceva. L'arte è cosa viva. Chi non procede col tempo, cadrà. Le nuove generazioni sono destinate ad aumentare il retaggio ricevuto dagli avi, sotto pena di decadenza. Il tempo dei privilegi, dei monopolj, almeno nel campo dell'arte, deve finire per dar luogo al regno della libera concorrenza.

Ecco l'intento principale di queste esposizioni periodiche che si vanno istituendo in Italia e fuori. Le vecchie riputazioni non sostenute dal merito, non confermate da nuovi titoli, sono destinate a perire o almeno devono cessare di frapporre ostacoli al libero volo degli altri.

*
* *

C' è un altro vantaggio che noi speriamo da queste esposizioni frequenti. Esse non sono soltanto un nobile arringo aperto agli artisti: sono una pubblica scuola aperta al popolo. L'arte deve cessare d'essere aristocratica, come l'hanno fatta i governi assoluti, che vanno cadendo o riformandosi a poco a poco. L'arte non è una pianta rara, riscaldata nelle stufe, destinata al diletto de' pochi prediletti della nascita o della fortuna. L'arte è una pianta indigena, che domanda l'aria aperta de' campi e largo spazio dove stendere liberamente le sue radici. Così potè prosperare nella libera Grecia; così nei liberi comuni d'Italia. Certi Mecenati che si credono e si dicono ancora benemeriti delle muse, perchè se le fecero ancelle, saranno e sono già ben altrimenti giudicati dalla storia più giusta e più conscienziosa.

L'arte non risorgerà veramente in Italia, nè altrove, se non quando passerà dal dominio de' pochi al servizio di tutti. Tutti devono essere ammessi, secondo la propria coltura, secondo la propria condizione, a fruirne la dolce ed umana influenza. Perciò nel primo risorgere della nuova civiltà si alzarono quelle cattedrali, enciclopedie popolari d'ogni scienza e d'ogni arte. Ora codeste cattedrali hanno cambiato natura: l'arte ha bisogno di uscire dal santuario e di risplendere alla luce del sole.

Le pubbliche mostre sono un primo passo verso il trionfo di quell'arte libera e laica che deve completare l'educazione del popolo. Ciò che un dì furono le cattedrali, devono a poco a poco diventare le acca-

demie, le scuole, i palazzi di città, i pubblici convegni, i teatri, i nuclei principali delle ferrovie, ogni luogo dove le rappresentanze popolari, i pubblici comizj, i comuni interessi ci adunano e ci raccolgono.

Le pubbliche mostre, io dissi, sono un principio, un accenno a ciò che si spera, a ciò che si avrà. Tutti quelli che entreranno in quelle sale per questi due mesi, ne usciranno meno ignari, men barbari che non v'erano entrati. Un solo fatto di storia patria imparato da un quadro vale molto più dell'obolo lasciato alla porta, e più delle spese incontrate dal comune e dalla provincia per offerirlo alla pubblica vista. L'aspetto del bello, sia naturale, sia artistico, non può far che non lasci traccia di sè nell'immaginazione, nel cervello, nel cuore dei riguardanti. Ognuno di quei quadri, ognuna di quelle statue è un libro aperto, una pagina d'un libro che ognuno può leggere, che molti fra due mesi avran letto. Il libro non sarà sempre buono; ma non importa: non v'è libro sì tristo da cui non si possa apprendere qualche cosa di utile.

Questa sola considerazione deve giustificare agli occhi dei contribuenti le spese fatte per aprire questo pubblico arringo: questa varrà, speriamo, a persuadere i nostri legislatori, e i futuri ministri delle finanze ad essere meno avari di ajuto e soccorso all'arte e agli artisti. Non si tratta più di una cosa di lusso, di un ornamento ozioso e infecondo; si tratta di pubblico decoro e di pubblica educazione; si tratta di un fatto economico al quale poco si pensa, ed è che l'arti belle non sono solamente decoro, ma ricchezza viva e vera della nazione — e lo proveremo a suo tempo.

Quest'oggi ci basti averlo accennato, perchè quelle statue e quei dipinti ci chiamano, e i nostri lettori si lagnano del troppo lungo proemio.

---

§ III.

FRANCESCO HAYEZ.

Io credo che tutti, o quasi tutti gli uomini che vivono sulla terra, anche all'aspetto del bene, aspirino al meglio. Non so se questo contribuisca a renderci più felici, ma come legge dello spirito umano, ci conviene accettarla o subirla.

La prima impressione di questa pubblica mostra di belle arti, per me almeno, fu buona; ma tormentato dalla febbre immedicabile del meglio, non ho saputo difendermi dal desiderio dell'ideale. Il mio ideale nel caso presente sarebbe questo: che le varie scuole italiane, almeno quelle che sono uscite da una Accademia, si fossero trovate a questo nazionale convegno rappresentate dai loro maestri provetti, sia che questi conservassero ancora il prestigio che li circondava, sia che, decaduti per l'età, cercassero un nuovo titolo di gloria nel merito rispettivo dei loro alunni. Così una bella donna splende finchè può della propria bellezza,

poi si appaga e si gloria di quella che ha potuto trasmettere alla figliuola.

Or bene: poche delle scuole e delle Accademie italiane sentirono questo desiderio, e si credettero obbligate a compiere questo dovere. Anzi, se vogliamo dire il vero, una sola ha soddisfatto a quest'obbligo, ed è la lombarda, che ha per antesignano il veterano della pittura italiana contemporanea, Francesco Hayez. Egli si presenta qui con due generazioni di artisti usciti qual più qual meno dalle sue mani. Veneto, e maestro di pittura a Milano, fu l'anello che unì le due scuole e gittò la sua luce sull'una e sull'altra. Nato nel 1792, vincitore qui di un concorso vent'anni dopo, alunno del Matteini e di Canova, primo fiore dell'Accademia veneta, istituita, come tutti sanno, nei primi anni del secolo, osò ribellarsi ai principj della scuola così detta classica; sentì il soffio de' tempi, e stampò sulla tela le impressioni e le idee che tenevano il campo nella letteratura e nella poesia.

Il pittore del Laocoonte, che ognuno può vedere nelle sale de' concorsi, a Brera, non si adagiò sugli allori, nè credette di dover limitarsi a quelle medesime ispirazioni che gli avevano procacciata la palma. Il suo genio essenzialmente progressivo, pur giovandosi del colorito ond'è famosa la scuola veneziana, e dello studio dell'antico, che non cessava mai di raccomandargli la parola autorevole di Canova, comprese che l'artista non è archeologo, che deve proceder col tempo, e cercare nei fatti contemporanei e nei ricordi della storia, ciò che la fa specchio dei tempi e maestra della vita. Francesco Hayez compie ora 80 anni, e non ha ancora deposto il pennello, nè abdicato l'officio di professore: e mentre molti de' suoi colleghi, anzi tutti senza eccezione, quelli che cominciarono la

carriera con lui, o sdegnarono o non osarono presentarsi all'arringo, egli è là circondato da' suoi come un padre tra due generazioni di figli, come un ulivo a cui rampollano intorno una doppia corona di vivi e fiorenti germogli. Onore a Francesco Hayez! E nessuno, io spero, mi chiederà, e nessuno mi farà rimprovero, perchè si cominci da lui!

Fu una fortuna per esso e per l'arte che, educato a Venezia ed a Roma, venisse a trattare il pennello a Milano. Qui il pensiero s'era svecchiato prima che altrove. Alla generazioue del Verri e del Beccaria era succeduto il Manzoni. Le menti e gli animi affaticati prima dalle sterminate speranze, poi dai terribili disinganni, non si erano tutti acquietati nel sonno tormentoso e infecondo della reazione. Quei pochi eletti spiriti che non diffidavano dell'avvenire e sapevano che l'istoria non si ripete, si accentravano nel *Conciliatore* che sperava conciliare a quel tempo ben altre cose da quelle che or si vorrebbe. Dal grande e universale naufragio essi volevano salvare quel tanto di libertà che agli uomini scorati dal dubbio paresse possibile. I romantici di Germania e di Francia non avevano in sostanza altro scopo che questo. Volevano la monarchia temperata per medicare i guasti del dispotismo soldatesco e accettavano dalla religione cattolica quel tanto che, rassicurando le timide coscienze, paresse patrocinare la causa del popolo contro la sacra alleanza dell'altare e del trono. Quindi bisognava cercare nella storia i fasti domestici, i *fueros* d'ogni comune, e in nome del Vangelo, invocato ma non pro-

fessato, gridare alla reazione trionfante: *fin qui verrai, e qui frangerai le tue onde frementi.*

Hayez tentò nell'arte ciò che il Manzoni, il Grossi, il Balbo e l'Azeglio vennero mano mano facendo colle memorie storiche, col dramma, colla poesia, col romanzo. Non ch'egli si limitasse ad illustrare questi lavori, ma s'inspirava liberamente a quel soffio di vita contemporanea che agitava in certo modo l'atmosfera.

Vorrei poter presentare ai miei lettori, ordinati in serie cronologica, i principali lavori dell'Hayez, per esprimere con maggior evidenza il mio pensiero. Un tempo forse si farà meglio ancora di questo: si farà un'esposizione speciale dei quadri di questo operoso Briareo che parea lavorasse con cento braccia, tanti erano i quadri grandi e piccioli che d'anno in anno attestavano la fecondità del suo genio. E se accanto a queste pitture si collocassero i lavori letterarj della scuola lombarda si farebbe un commentario fecondo di inaspettati raffronti, onde risplenderebbe in piena luce quella verità che non cesseremo mai di ripetere, che le lettere e le arti decadono e risorgono insieme, perchè non sono due cose diverse, ma due rami di un albero stesso.

L'Hayez, dissi, non si limitava ad illustrare, come si fa in Alemagna, e si fece anche in Francia, i poemi e i romanzi del tempo. Veneto, egli cercò specialmente nella storia della grande e sventurata repubblica di San Marco la maggior parte de' suoi soggetti. Egli primo, ch'io sappia, ci presentò quei maestosi costumi, quelle faccie senatorie corrugate nei raggiri politici, quei drammi di sangue, quelle vendette misteriose, ch'erano in vero più romanzi che storie, ma servivano mirabilmente all'arte, ch'egli concepiva come essenzialmente drammatica. E di ciò io, veneziano, più par-

ticolarmente gli rendo grazie. Egli studiò dell'antica scuola veneta non solamente il colore, ma l'espressione dei volti e quelle soavi e pallide sembianze di donna, che hanno ancora il privilegio di farci credere alla potenza dell'affetto, e a quell'amore che si nutre di sacrifici, e si abbraccia colla morte. Ho sotto gli occhi quella Valenza Gradenigo, ch'egli dipinse due volte dinanzi al terribile tribunale: personaggio fantastico, al quale più che l'ignoto romanziere francese, diede egli una consistenza poetica e storica! Lo ringrazio, perchè, pur dipingendo con sì tetri colori il tribunale dei tre, fu men crudele e forse meno ingiusto alla veneranda repubblica, che non fossero il Niccolini e il Manzoni nei due drammi o tragedie, il Carmagnola e il Foscarini, ove sacrificarono forse alle passioni del loro tempo, più che alla storia ed al vero.

*
* *

L'Esposizione attuale si adorna di parecchi lavori dell'Hayez. In embrione vi si trova incarnato il desiderio da me espresso più su. C'è un quadro tratto dal romanzo del Grossi: *Bice ritrovata*, lavoro del 1838. C'è il *Vittor Pisani* liberato dal popolo, e il doge *Marino Faliero* decapitato *pro criminibus*, come sta scritto sulla tela nera, che occupa nel palazzo Ducale a Venezia la nicchia dove dovrebbe essere il suo ritratto. Gli ho nominati nell'ordine in cui vennero alla pubblica luce, perchè rappresentano tre maniere diverse di comporre e di colorire, tre maniere che mostrano come il grande artista si modificasse e perfezionasse operando.

Accanto a questi tre quadri son tre ritratti auto-

grafici, tutti e tre belli e spiranti: il primo già celebre, figura quasi intiera, nel quale il pittore segnava l'epoca e il nome chiamandosi italiano di Venezia. La data è 1848. In quell'anno di palingenesi europea, l'artista ci apparisce tranquillo, e colla sua tavolozza alla mano sta guardando il modello per tracciar sulla tela non so qual figura. Forse ei pensava all'Italia, ed aspettava dagli avvenimenti, se avesse a farla addolorata come la sua Maddalena, o trionfante come la Galatea. Il ritratto è parlante: ma in ciò non consiste tutto il suo pregio. Le carni, e specialmente la mano son trattate in modo che or farebbero onore ai primi pittori che tengono il campo.

I presenti hanno molto ad apprender da lui, sia nella pratica dell'arte, sia nel modo onde l'artista era solito rispondere alle censure non sempre giuste e non sempre cortesi di cui fu segno. I quadri dell'Hayez a figure terzine parevano microscopici vent'anni fa. Un pittore d'allora canzonava le *marionette* dell'Hayez! Meissonnier non era ancora venuto a mettere in voga le sue figurine, le quali gli son pagate in ragione inversa della loro mole.

Hayez tacque per alcun tempo, sorridendo di quel suo sorriso veneziano ch'esprime più che non dice; e preparava intanto quel suo Sansone, che guata il leone che ha vinto e soffocato colle sue mani. Era una figura colossale, nella cui forte e gigantesca muscolatura il pittore delle marionette mostrò che non aveva dimenticato il Laocoonte e l'Ajace, nè gli studj fatti sui capi d'opera di Michelangelo. Era una risposta perentoria al suo critico, che non parlò più. Codesta è una maniera di polemica che non cesserò mai di consigliare ai giovani artisti contemporanei, che si dilettano troppo di discutere nei caffè i difetti de' loro emuli. Vero è

Il bacio di F. Hayez.

che è più facile discutere con sofismi, che con opere buone e pregevoli.

*
* *

L'opera pittorica dell'Hayez si conclude tra il bacio famoso di Romeo e Giulietta, e l'altro più recente che corre l'Europa, e chiameremo il *Bacio del volontario.* Fu detto di quest'ultimo che il pittore, il quale imagina un bacio tale, può fare un figliuolo, qualunque sia il carico degli anni che gli sta sulle spalle.

Fra questi due baci sta la serie numerosa di quei dipinti che corrono paralleli ai romanzi e ai poemi onde è feconda la prima metà del secolo nostro. E possono dirsi anch'essi altrettanti poemi, drammi e romanzi colorati in tela e spiranti una vita affatto particolare. Fra questi di quando in quando abbiamo veduto apparire alcuna di quelle belle figure di donna, che sotto il titolo di *Meditazione* o di *Malinconia* ti dicevano tante cose agli occhi, all'imaginazione ed al cuore.

Tratto tratto la musa dell'Hayez domandò alla Bibbia e alla Storia alcun soggetto più grave. La Bibbia è un palimpsesto che si rinnova ad ogni epoca. Hayez vi attinse il suo bell'incontro di Giacobbe con Esaù, la sua Tamar, la sua Rebecca: la Storia gli diede il soggetto della Stuarda, il Vittor Pisani, la sete dei Crociati, grandioso dipinto ch'egli eseguiva per sè nel suo studio per farsi la mano a cose maggiori. Dico Storia, come s'intendeva finora, chè la Stuarda e le Crociate, quali furono drammeggiate e dipinte, appartengono piuttosto alle opere d'immaginazione.

La Storia si ricomincia a' dì nostri, perchè può dirsi anch'essa un palimpsesto che rivela ad ogni ge-

nerazione nuove ragioni de' fatti, e nuovi aspetti del vero.

Gli avvenimenti che si svolsero sotto i nostri occhi, e mutarono e vanno mutando la faccia del mondo, ci apersero gli occhi, ci allargarono l'intelletto, sì che poeti e pittori siamo mano mano iniziati nei misteri dall'epoche scorse e lontane, le quali ci si presentano sempre diverse, e sempre più chiare. I fatti presenti ci danno la chiave di quelli che giacevano oscuri nelle cronache polverose e dimenticate. I romanzieri ed i drammaturgi degli anni scorsi avevano una ragione o una scusa nella censura che vigilava sospettosa il movimento del pensiero umano, e sotto i nomi degli antichi tiranni, o degli antichi eroi, vedevano il nome d'un re vivente, o d'un cospiratore che maturava nell'ombra il giorno della vendetta.

Quanti prìncipi e quanti papi furono accarezzati e adulati dai nostri artisti del pennello e della parola, sperando da essi la desiata redenzione del proprio paese! Quel povero Ferruccio ci fu cantato su tutti i toni, e dipinto in tutti gli aspetti, tanto che sarebbe stato lecito domandare, se l'Italia in tre secoli e più non avesse prodotto che un uomo solo, il quale sapesse combattere e morire per la libertà! Ma Ferruccio era un tipo, come il Fieramosca, come la Cia degli Ubaldini, come la madre anconitana che niega il latte al figlio delle sue viscere per nutrire il soldato morente di fame e rianimarlo alla lotta.

Ora, questi tipi d'eroine e d'eroi illanguidiscono dinanzi ad altre prove di valore e di patriottismo di cui fummo testimoni noi stessi. E se non ora, più tardi saranno conservate dall'arte e trasmesse alle future generazioni, esempio e seme di nuovi fatti. A queste generazioni, a questi uomini dell'avvenire spetterà

giudicare le opere dei presenti. Più di un secolo era già scorso dalla caduta di Troja, quando Omero interrogava i sepolcri e scriveva l'*Iliade*. Noi non possiamo fare che alcuni studj, alcuni bozzetti dal vero perchè la memoria degli eventi contemporanei non vada perduta. Più tardi verrà il poeta e il pittore che spirerà la vita dell'arte a questi tratti fuggevoli che andiamo vergando.

Questo diciamo perchè l'omaggio che qui si rende al veterano ottuagenario della scuola lombardo-veneta non sembri un giudizio definitivo. La pittura ha fatto più di un passo dopo l'ultimo bacio di Hayez, sia per la scelta dei soggetti, sia per il modo onde sono composti e lumeggiati sopra la tela. Noi possiamo oggimai uscire dalla luce artificiale che illuminava il nostro romanzo storico. Le persone ci appajono sotto altro aspetto e in proporzioni diverse. Osiamo a poco a poco fissare gli occhi nel vero e serbare l'entusiasmo fittizio dei giorni scorsi per uomini e per fatti più degni di un'epoca storica in cui si svolge una fase feconda dell'umanità.

Tu hai chiuso benissimo la tua carriera, o mio illustre concittadino, col tuo *Bacio del volontario*. È una scena toccante, piena di mistero e d'affetto; è un dramma ancora da farsi; è un poema più bello di quelli dei nostri arcadi contemporanei, ribattezzati nell'acqua santa. Esca da quel bacio affettuoso una generazione robusta, sincera, che pigli la vita com'ella viene, e la fecondi coll'amore del bello e del vero.

---

§ IV.

PITTURA STORICA.

Ci sfuggì pur dianzi la parola *palimpsesto* a proposito della storia dei tempi andati. Ci sia permessa una breve spiegazione di questa metafora. Palimpsesti si chiamano certi antichi codici, sui quali, cancellata o imbiancata la prima scrittura, se ne vergava un'altra, per risparmio di carta. Così nel cinquecento s'imbiancavano sulle pareti delle chiese le pitture antiche di Giotto e del Mantegna per sostituirvi quelle del Vasari e della sua scuola. Più tardi quei codici e quelle pareti si grattarono di nuovo, per ritrovare l'antica scrittura e l'antica pittura a torto cancellate e sprezzate.

La storia, e in ispecie la storia biblica, rispetto alla critica e all'arte, si può dunque chiamare un gran palimpsesto senza incorrere nella taccia di sibillini e peggio. Di questa libertà intendo giovarmi a meglio esprimere il mio concetto intorno ai quadri storici e

biblici che il pubblico viene tuttodì visitando e interpretando nelle sale dell'Esposizione.

Cominciamo dai quadri di storia, che ci pajono più degni d'esser presi ad esame, siccome quelli che dovettero essere più meditati dai loro autori ed hanno più degli altri bisogno d'essere illustrati colla parola. E cominciamo dal congratularci cogli artisti italiani che protestano in questo modo contro la nuova setta che dicono dei *naturalisti* o *veristi*, i quali pretenderebbero abolire ogni pittura ed ogni scultura che non sia la nuda e gretta riproduzione del fenomeno. Mi contenterò per quest'oggi di domandare a questi bravi giovani con qual diritto vorrebbero proscrivere dal campo dell'arte la storia, la mitologia, le creazioni poetiche della mente? E il vero ch'essi si arrogano il privilegio di rendere, non è forse anch'esso un fenomeno, una visione individuale alterata e modificata dalla loro maniera di vedere e dagli elementi proprj e personali che, senza avvedersene, vi aggiungono e vi depongono? Ogni pittura è una combinazione del vero esterno e del pensiero artistico che lo contempla e lo rende. Altrimenti la camera ottica, se pervenisse a fissare l'imagine, sarebbe il migliore e l'unico artista; e voi signori *naturalisti*, *veristi*, *avveniristi*, o con quall'altra elegante antonomasia vi piaccia chiamarvi, dovreste mutar arte e mestiere per campare onestamente la vita.

L'artista dunque del mondo presente è liberissimo di mettere sulla tela non solo ciò che gli passa dinanzi agli occhi, ma le visioni della sua fantasia che sono anch'esse vere e reali per lui, e che, trasmesse poten-

temente dall'arte, diventano patrimonio comune, e acquistano vita e valore, in proporzione della propria bellezza e della propria evidenza.

Il pittore di paese, il pittore di genere riproducono come vedono gli aspetti della natura esterna e le forme che più li colpiscono, vuoi degli animali o degli uomini. Il pittore storico che ha letto le narrazioni più o meno fedeli dei cronisti d'ogni lingua e d'ogni secolo, s'innamora di un tal fatto, di un tal personaggio, lo vede in certo modo sorgere innanzi alla fantasia di poeta, e lo disegna e lo dipinge sopra la tela per modo da renderlo visibile e intelligibile allo spettatore, quale egli, il pittore, l'ha veduto ed inteso. E come egli può trarre i suoi soggetti dalle cronache e dalle storie, così le può trarre dai drammi, dai poemi, dai romanzi, li può creare di suo come fanno i novellisti e i poeti, e non per tanto esser *vero* e *naturale* e trasmettere le sue immaginazioni, i suoi sogni, non solo ai presenti, ma ai posteri.

La storia è vasta e moltiplice come la natura. Solamente la natura esterna ha un carattere di verità e di evidenza indipendente da noi. La storia si può ignorare, si può falsare, si può mascherare in mille maniere, secondo il capriccio, l'interesse, la passione di chi la scrive. Poi vengono mano mano i commentatori, gl'interpreti, i critici che si sforzano di discernere il vero dal falso, e qualche volta riescono a intorbidare ciò che pareva e palpabile e chiaro.

Esempio i *Vespri Siciliani* che, fino ai tempi nostri, istorici, poeti ed artisti attribuirono al famoso cospiratore Giovanni da Procida, ed ora tutti sanno essere stati una rivolta popolare, alla cui testa troviamo un cittadino di Palermo di nome Mastrangelo. Ecco una storia che somiglia ad un palimpsesto. Non manca che

un sottile interprete, il quale chiami in dubbio l'esistenza del Procida e del Mastrangelo, e attribuisca i Vespri Siciliani al vescovo di Palermo poco soddisfatto della dominazione angioina; o un altro, che per l'onore della scuola Salernitana rivendichi la gloria del medico procitano e chiami traditor della patria il Mastrangelo. Pochi sono i fatti storici di qualche momento, che non siano stati a questo modo successivamente interpretati, alterati, negati e ristabiliti.

Ora, in questo rimescolio delle cose e delle persone, l'opera del critico che discute s'incontra col poeta e coll'artista che si appassiona per questa o per codesta soluzione, per questo o quel personaggio, oggetto della sua simpatia o del suo abborrimento. Ecco la pittura storica, e i suoi diritti innegabili all'esistenza. Ed ecco perchè un solo avvenimento può essere immaginato ed espresso in mille maniere e rinnovarsi ad ogni secolo, ad ogni decennio, ad ogni nuova indagine che lo mostri sotto un aspetto nuovo e diverso.

Ma codesta, dicono, è una pittura *illustrativa*, che sta bene in un libro, in un giornale per le donne e pei bimbi, che hanno bisogno di vedere le imagini, o come qui si chiamano: *le maestà.* — Benissimo. La pittura istorica è una illustrazione dei fatti: è la parte artistica dei medesimi. Il Pietro Martire di Tiziano era un'illustrazione dei fatti del Sant'Ufficio, come i quadri del Vernet e del Meissonnier sono illustrazioni grandi o piccine, brutte o belle, vere o false dell'epopea napoleonica, raccontata dal Thiers e dagli altri annalisti francesi. Che cosa avete a ridire? Ciò che importa è che la illustrazione sia fatta bene, che i caratteri sien veri, che i grandi personaggi non sieno soltanto dipinti col vestito che avevano, ma sieno figurati coll'evidenza del poeta che solo può spirare vita

alla polvere, ed evocare dalle fredde pagine della storia le grandi imagini degli eroi che meritano di vivere immortali nelle tele e nei marmi, per ammaestramento e conforto delle generazioni avvenire. Codesta io chiamo pittura storica; e tanto peggio per chi non la intende e non l'ama.

*
* *

C'è la grande storia, e c'è la piccola storia: cioè la cronaca del paese, che si limita ad illustrare certi fatti e certi personaggi che hanno un interesse locale. Ma siccome tutto il mondo è paese, e l'uomo può nascere e farsi grande, sia negli angusti limiti di un borgo che nelle grandi metropoli, dove si concentra la vita delle nazioni o meglio gl'interessi organici di uno Stato, così il pittore storico può trovare il soggetto del suo quadro e il personaggio che intende raffigurare, in qualunque condizione della vita, in qualunque angolo della terra. La grandezza di un soggetto e l'importanza del personaggio consiste principalmente nel carattere universale ed *umano* dell'uno e dell'altro.

Noi tutti italiani dell'epoca che chiameremo *romantica*, nella smania di illustrare i domestici fatti e di trovare nel medioevo, che si voleva evocar dall'obblio, la poesia che troppo esclusivamente si era cercata nella storia greca e romana, abbiamo, con eccesso contrario, magnificato soverchiamente certi fatti e certe persone, che non potevano vivere di vita propria e divenire argomento di poema e di storia. Ogni castello, ogni cappella, ogni conventino ci pareva grande come le Terme di Diocleziano, come il Partenone, come il cenobio di Monte Cassino. Agli scrittori, ai cronisti, ai novellieri tenevano dietro i pittori, contenti per lo più all'umile

ufficio d'illustratori. Vero è che alcuna volta il romanzo prendeva l'importanza dei *Promessi Sposi*, e le opere del pittore e dello scultore diventavano vere creazioni del genio. Il Manfredi inspirò più di un artista, che da alcuni versi di Dante attinse le forme, i colori, e divinò il carattere umano che spiccava nell'individuo. La scomunica del papa e il perdono di Dio che la cancella sono gli elementi della grandezza poetica dell'ultimo degli Hohenstaufen. Avrei dovuto dire penultimo, poichè abbiamo alla nostra Esposizione la bella statua di Corradino del Corti. Ecco come per opera dell'artista, sia esso poeta, pittore o scultore, la cronaca può divenire istoria, e un principe, non celebrato per alti fatti, può prendere sì nobile posto tra gli uomini d'ogni tempo.

Tranne questi esempj, abbastanza rari, la glorificazione delle piccole glorie municipali ebbe vita non lunga ed abbracciò poco spazio. L'artista vero sdegna di spirar vita a cadaveri a torto galvanizzati. Si torna alla storia vera, ai grandi fatti che mutarono la faccia del mondo. Si leva l'intonaco che l'ignoranza e la superstizione aveva steso sulle pergamene dimenticate, e si trova con meraviglia che la storia greca e romana era ancora da farsi: o per lo meno che l'opera dell'archeologo da una parte, e dell'artista dall'altra, potevano ringiovanirla e restituirle i suoi colori genuini e sinceri.

Citeremo alcuni esempj di questa sapiente ed accurata ristaurazione di costumi e di fatti falsati dalla tradizione e dalle convenzioni accademiche. Il Pindaro dello Sciuti; le tavole di proscrizione del Boschetti;

l'incendio della biblioteca alessandrina del Massarani: la Grecia, Roma, l'Egitto, non quali li avevamo veduti finora, ma quali i nuovi studj archeologici e critici ce li fanno conoscere.

Lo Sciuti è di Catania, terra più greca che italica, dove ogni giorno si scopre un lembo dell' antica grandezza, una medaglia, monumento dell'arte greca, un vaso, su cui da poche e semplici linee è sovente rappresentato un fatto storico, un mito religioso della più alta importanza. Questa febbre archeologica circola in certo modo per l'aria e si appiccica all'artista medesimo che campa la vita col sudore della sua fronte sui palchi dei nuovi edificj che vanno sorgendo.

Così allo Sciuti, che decorava di eleganti meandri non so qual sala, giugneva ripercosso il nome di Pindaro; sognava le feste elleniche, vedeva il vecchio poeta inneggiare al giovane atleta vincitore de' giuochi olimpici. Quella vita greca gli accendeva la fantasia. Diceva a sè stesso: voglio provarmi a dipinger quel mondo che imagino. Gittò i suoi grossi pennelli, passò lo stretto, giunse a Napoli, si mise a studiare non le storie, ma i documenti, i vasi di Corinto e di Cuma, espressione manchevole, incompleta, ma genuina di un popolo e di un mondo dimenticato; e si pose senz'altro a riprodurre sulla tela le proprie impressioni. Come non aveva trovato in quei vasi l'eterna tunica, l'eterno mantello onde i pittori accademici vestivano i loro eroi, come il ministro della guerra i suoi fantaccini, lo Sciuti si mise alla difficile impresa di spirare la vita alle pitture monocrome e appena tracciate sui vasi. Ed eccovi una Grecia nuova, ch'è certo la vera; uomini e donne, soldati e mercanti, ateniesi e peregrini delle cento isolette dell'Arcipelago greco, gravi areopagiti e gioconde eteree, tutti intenti alla voce del poeta che canta il

garzone educato negli esercizj del circo, lasciando libero il volo al suo verso, e da un umile trionfo innalzandosi agli alti concetti onde ancora il nome di Pindaro risplende sì chiaro. Voi avete il teatro greco, la vita greca, l'arte greca dissepolta dai ruderi, studiata nelle medaglie, divinata da una immaginazione viva e, quasi direi, congenere ai fatti dipinti, e contemporanea a quell'epoca in cui l'arte era da per tutto, si respirava coll'aria, si mescolava alle consuetudini cotidiane e ai grandi avvenimenti che illustrano un secolo.

Noi ci limitiamo a considerare il quadro del pittore Catanese come un esempio e una prova di quanto abbiamo premesso. È un palimpsesto greco interpretato dall'arte.

*
* *

Il quadro del Boschetti rappresenta anch'esso un fatto della vita romana, che l'arte non aveva ancora, per quanto ci ricorda, illustrato: *Le liste dei proscritti.* Nelle guerre intestine si finisce per ordinario col proscrivere la parte vinta. Così nel medio evo i Guelfi vittoriosi proscrivevano i Ghibellini, e demolivano le lor case. E spesso alla condanna politica apponevano il suggello dell'anatema religioso, come a Firenze nel fatto ricordato dalla Croce del Trebbio. A Roma, anche sotto il feroce triumvirato fu perdonata ai proscritti codesta salsetta infernale. I patrizj del partito vinto furono interdetti dell'acqua e del fuoco. Una vendetta personale colse Cicerone per via. Altri furono spenti con esso, e così il cesarismo trionfò. I vincitori praticarono la massima di Machiavelli: accarezzare o spegnere. E spensero la Repubblica già quasi morta.

Qui abbiamo un episodio, una serie di episodj del fatto. I servi, i liberti, il popolo, oppressi da un partito e dall'altro, vanno a rintracciare su quelle liste il nome dell'oppressore, oppresso alla sua volta e proscritto. Non è la lotta tra i Pompejani e i Cesarei: è la vendetta del popolo contro il tiranno già vinto, non pensando alla tirannia del vincitore che non sarebbe più mite. Ecco una nuova fase della vita romana, una nuova faccia del fatto famoso. Non parliamo della *trovata*, nè della composizione, nè del merito e della convenienza dei particolari. Ne parleremo più tardi. Or basti che codesto è un frutto di buoni studj, un quadro pensato e dipinto con indipendenza di concetto e novità di forma: palimpsesto.

Il quadro del Massarani è ancora più nuovo e concepito con intendimenti più larghi. È un mondo quasi incognito o inedito: Alessandria d'Egitto nel sesto secolo dell'êra nostra, quando la civiltà egizia era serva, e i costumi romani ed ellenici si erano nella confusione corrotti. Abbiamo di queste tre civiltà poco più che il cadavere e l'ombra. Questo mondo era morto, quando Omar coi suoi arabi veniva a distruggere i documenti di una vita già spenta, e riscaldava coi codici della prima biblioteca del mondo i molli tepidarj dove l'eteria bizantina andava a rinnovare il suo sangue e ad attingere nuovi vezzi. Sono tre o quattro genti alle prese in un atrio delle terme alessandrine: concetto gigantesco, a cui non poteva non sembrare impari la mano inesperta di un letterato che comincia con questa prova il suo tirocinio d'artista. « È un quadro troppo pen-

Tullo Massarani disegn.

Le terme d'Alessandria scaldate coi libri. Quadro di Tullo Massarani.

sato, mi disse il pittore di Pindaro: ma chi fa questo per primo, ne farà un altro assai più bello fra poco. „

Lo Sciuti, uomo dell'arte, giudicava il Massarani, artista del pensiero, con più discrezione e più senno dei critici di Milano, i quali obbedirono tutti a quelle picciole invidie di casta e di scuola che non dovrebbero allignare sul terreno dell' arte.

Il Massarani è pensatore anzi tutto. S'innamorò di quei grandi tedeschi contemporanei che fecero servire anche l'arte alla filosofia della storia. E anzichè cercare in essa l'aneddoto, facile a figurare, osò prendere a protagonista del dramma un popolo intero e una razza. Codesta parve una cosa nuova ed una insopportabile prosunzione ad alcuni che affettano a' nostri giorni di disprezzare nella pittura ogni cosa che non sia *tono* o *colore*: idioti volontarj, e pedanti per giunta.

Il Massarani condensò troppo nella sua tela le persone e le idee, come avviene a coloro che, dopo avere meditato a lungo un soggetto, vogliono spremerne tutto il succo nel primo lavoro che tentano. Troppa ricchezza è codesta, non povertà. Lasciate fare all'esperienza che insegnerà ben presto ai novizj il precetto d'Orazio: *pleraque differat, et praesens in tempus omittat.*

Aspettiamo noi pure il Massarani al secondo lavoro, e ci congratuliamo con lui, che anzichè scendere, come avrebbe potuto nel campo della polemica, si appresti a verificare col suo pennello la profezia dello Sciuti.

Codesta è la polemica dei forti.

*
* *

Un capo ameno, al circolo artistico, si prese la libertà di formulare il voto universale di tutti gli artisti

costì radunati ad uno di quei simposj che rallegrano sovente quella gioconda brigata. Quello spirito bizzarro aveva fatto preparare uno specchio faccettato, dinanzi al quale avendo posto il busto del *Kedivé*, questo intelligente mecenate del tempo nostro si vide moltiplicato all'infinito. Il voto universale degli artisti era dunque, secondo lui, che il mondo si popolasse di Kedivé per il maggior bene degli artisti e dell'arte.

Tutti batterono le mani, e noi cogli altri: poichè se i principi si avvisassero tutti di comperare il buono e il meglio degli oggetti d'arte esposti alle pubbliche mostre, tutti cercherebbero di fare il buono e il meglio, e gli altri si metterebbero ad esercitare il mestiere dello spazzacamino, per ripulire le case, anzichè deturparle co' loro inconditi abbozzi. Codesto sarebbe, a mio credere, il vero mezzo di incoraggiare le arti, e promuovere il gusto.

Tuttavia c'è un altro desiderio nei buoni artisti, che non è forse così universale, ma è altrettanto legittimo e certamente più nobile; ed è che l'opinione del pubblico non sia indegnamente sorpresa, fuorviata e falsata da certi scrittori, che hanno la loro sentenza già bella e pronta, o se la fanno suggerire da quelli che, deposto il pennello per impotenza al fare, si vendicano bassamente denigrando i loro compagni più fortunati. Qual'è quella scuola che non trovi tutto male ciò ch'è fatto dall'altra? Qual è quell'artista che per glorificare sè stesso non trovi comodo di cercar il fruscolo negli occhi del suo compagno senza avvertire la trave nei proprj? Troppo agevole sarebbe la rappresaglia, troppo facile rimandare il calzolajo alla lesina: *sutor, nec ultra crepidam.*

Non già che il calzolajo non possa dire di un quadro o di una statua: mi piace o non mi piace. Egli è membro

di quel giurì che è solo competente e legittimo in fatto di gusti. Ma guai chi passa con troppa fiducia di sè dai toni della musica a quei dei colori. Egli potrebbe facilmente sentirsi ritorcere il noto adagio del cieco. Abbiamo un campo abbastanza vasto e fecondo, noi che abbiamo la parola, interprete del pensiero nostro e del sentimento comune. Ma se abbandoniamo questo per entrare nelle disquisizioni tecniche del mestiere, invadiamo l'altrui provincia e perdiamo la nostra. Epperò, ammaestrati dall'esperienza e sapendo che ogni linea ed ogni gradazione di tinta è frutto sovente di lunghi studj e di sudati confronti, non abbandoneremo la nostra via, nulla curando che altri accusi di soverchia indulgenza ciò che è rispetto dell'arte e dell'artista, il quale non opera a caso.

In omaggio del Kedivé e dei suoi consiglieri, e per deferenza alla pubblica voce che additò loro fin dal primo giorno il quadro da preferire per l'Altezza Egiziana, noi traverseremo la verde e fresca galleria delle due fontane e andremo a fare una visita alla brava giovanetta che rifiuta il braccio di Maramaldo. Il catalogo racconta la storia, anzi riferisce per intero il passo di Pietro Giordani dove è detto di una Aldobrandini che, innanzi alla magnifica Corte dei duchi d'Urbino, invitata alla danza dal feroce capitano che volle tingere la sua spada nel sangue di Ferruccio morente, rispose: *Nè io, nè altra donna d'Italia, che non sia del tutto svergognata, farà mai veruna cortesia all'assassino dell'eroe di Firenze.*

Il quadro ha la forma di pala d'altare; ha le figure

del primo piano grandi al vero, e le altre digradanti secondo le leggi prospettiche lungo l'infilata delle ricche sale parate a festa. Le tre figure principali sono l'Aldobrandini, un'altra dama più attempata, forse la madre, che la conduce ed approva il coraggioso rifiuto, e la sinistra figura del capitano delle milizie imperiali e papali, che col gomito ancora sporto resta goffo e scornato, col suo berretto in testa, e colla sua spada d'onore dove si legge il suo nome.

Fondo, stoffe, accessorj dipinti con felicissimi tocchi: espressione dei volti energica e giusta. La damigella ha nello sguardo le sdegnose parole, tanto che potrebbe parer meno necessario l'atto del braccio che si ritrae, come dal tocco di un rettile velenoso. E'un vero rettile è codesto Maramaldo, ben più disprezzabile e odioso di tutti quegli eleganti ufficiali austriaci, verso i quali per tanti anni tutte le oneste donne lombarde e venete serbarono lo stesso contegno, interdicendo a sè stesse i balli, i teatri ed ogni ritrovo dove potessero avere accesso gli odiati colori. Ognuna delle nostre sorelle fu una Aldobrandini, e molte vi sono ancora che rifiuterebbero il braccio alla razza dei Maramaldi che non è spenta, e che è sempre al servizio d'altri padroni. Poichè infierire contro il nemico caduto, *uccidere un morto*, come disse Ferruccio, è abbassarsi al livello dell'ajutante del boja che schiaffeggia la guancia di Carlotta Corday spiccata dal busto.

Il soggetto trattato dal Pagliano ed onorato del premio governativo non sarebbe per sè di un'importanza storica tale da meritare una tela sì grande e tanto e sì coscienzioso magistero artistico: ma ciò che gli dà valore è appunto la burbanza dei vili e brutali strumenti della tirannide, che rinascono come i polipi ad ogni momento: è l'esempio dato alle donne italiane

La figlia di Silvestro Aldobrandini ricusa di ballare con Maramaldo.
Quadro di Eleuterio Pagliano.

che abbiano a punire col loro disprezzo ciò che la legge non coglie e la pubblica opinione è impotente a reprimere.

Molte, e forse esagerate le lodi, molte ed esagerate le critiche che udimmo fare di questo quadro dagli uomini del mestiere, e dagli emuli. Inevitabile corteggio d'ogni grandezza, che offuscando i minori o i men fortunati, è fatta segno di encomj, e di appunti non meritati. Dei mediocri nessuno parla a ragione, perchè nessuno si appassiona nè pro' nè contro, se l'opera non si leva sull'altre.

La censura, anche esagerata ed ingiusta, è un omaggio reso all'artista che risplende dall'alto, e gravita sulla testa delle maggioranze sempre mediocri. Il merito inconsistente si leva in superbia e spesso si adagia e giace sui propri allori: il merito vero tien conto delle lodi e più ancora de' biasimi, e se ne fa ala a spiccare il volo più alto.

*
* *

Così fece, senza dubbio, il Marinelli, meditando le opinioni contrarie che si manifestavano dinnanzi al suo quadro, profondamente pensato, che egli intitola troppo brevemente: *Cantica de' Cantici*, e raffigura il re Salomone e la *Sposa*. Tutti conoscono il Salomone che ordina si divida il bambino conteso fra le due cortigiane, per riconoscere al grido del cuore la madre vera; e forse alcuno lo ha veduto sul trono in atto d'accogliere la regina dell'India, che veniva a vederlo com'era bello e magnifico, e gli portava in tributo le gemme e gli uccelli del suo paese, e i legni di sandalo odorato per fabbricarsi un palazzo. Nessuno, ch'io sappia, aveva immaginato e dipinto il figlio

di Bersabea, il Pericle e l'Aristippo del tempo suo, scrivendo i suoi immortali Proverbj, e onorando regalmente di un bacio la pronipote de' Faraoni, bruna ma formosa, che sfidava le scolte notturne per giugnere a lui.

L'autore avrebbe fatto bene a citare qualche versetto dell'amabile idillio che passa sotto il nome della *Cantica de' Cantici*, che vuol dire l'idillio per eccellenza. Io pongo questo quadro fra gli storici e non fra i sacri; poichè i padri della Chiesa, per molte ragioni di prudenza e di decoro, si accordarono a riguardare la prediletta del re come una figura profetica della Chiesa, amata da Cristo. Guai chi pensasse altrimenti! C'era di che scomunicarlo e bruciarlo sul rogo!

Vero è che il Santo Padre Pio IX, dacchè è divenuto infallibile, inclina a credere come noi, che si tratti di Salomone e non di Cristo, e della gitanella non della Chiesa: e raccontava un giorno ai pellegrini del Vaticano come la poverina s'imbattesse nei vigili, ch'erano i cappelloni del tempo, i quali inteso che se ne andava dal re, la lasciarono ire. Il Santo Padre non parlò dell'altra pattuglia, che la trovò poco dopo, la spogliò e la percosse. E fu forse in seguito a questo secondo incontro, che, livida e molle per l'umidità della notte che le aveva snodati i capelli, cercò ricovero presso il re poeta e filosofo, mentre scriveva: *vanitas vanitatum et omnia vanitas*.... tranne s'intende il bacio di una donna amorosa che si abbandoni tra le tue braccia.

Ecco il soggetto che prese a trattare il Marinelli, giovandosi dei lunghi studj fatti in Oriente e in Egitto, cercando nei sepolcri delle dinastie contemporanee a Salomone, la forma dei vasi, delle stoffe e dei mobili, e quell'amore scaldato al sole di Palestina e dell'Africa. Se il Marinelli avesse quì mandato alcuni di quei mi-

rabili studj, avrebbe imposto silenzio a' suoi critici, che hanno giudicato il suo quadro lungamente pensato colla leggerezza di chi scrive senza pensare. Difetti ci saranno, e dove non sono? in quella vasta tela che, pressato dal tempo, egli condiscese a mandarci ancor fresca e priva di quei tocchi finali che decidono dell'effetto di un quadro. Ma l'idillio c'è: e le anime timorate, dopo la recente allocuzione del Santo Padre pubblicata ne' suoi giornali, possono bene attenersi senza peccato alla interpretazione, più naturale e più semplice del poema di Salomone che aveva trecento mogli e settecento concubine, e conservava ancora un bacio cortese per l'amorosa gitana, che diceva: *stipate me floribus, quia amore langueo!*

Per analogia d'argomento dovrei qui toccare dell'idillio a Tebe del Viotti di Torino: ma siccome il pubblico trova quell'idillio tanto tebano quanto milanese, tranne il costume archeologico dell'uomo e della donna, così lascierò che l'opinione si faccia per virtù di raffronti, e pregherò la bella Aldobrandini a condurmi a visitare il pontefice Adriano, che scaccia da sè codesto lungo e allampanato *Arnaldo da Brescia*, il quale non ha ancora preso il partito di saltare il fosso e si trova, a quanto pare, nel bivio del Padre Giacinto.

Son due figure, il papa seduto nel fondo, e il Mazzini del duodecimo secolo che se ne parte pensoso, avvedendosi di aver predicato al deserto, e supputando sulle dita le probabilità del trionfo e del rogo. Grande figura codesta del frate di Brescia, il quale, anzichè giuocar d'altalena tra il potere imperiale e papale, li attacca entrambi dall'alto in nome della libertà umana

e civile. Fedeli al nostro proposito noi non discuteremo qui se la prospettiva lineare ed aerea sieno corrette. Codesto è affar di geometria più che altro. Diremo solo che la composizione non ci sembra la più armonica, nè la più bella: ma l'espressione del pontefice e quella dell'apostolo si mostrano abbastanza vere e parlanti. Quest'ultimo certo non se ne va umiliato nè persuaso. Egli vede il Rubicone dinanzi a sè: e non è il Rubicone senz'acqua, nè quello che si accinsero un momento a passare lo storico di Maria *sine labe*, e quello della santa casa di Loreto [1]: ma il Rubicone gonfio e terribile, che travolgeva non solo i frati refrattarj, ma i re e gl'imperatori ribelli all'autorità delle chiavi.

E tuttavia Arnaldo lo passò: fu più coraggioso e più logico che non era stato Enrico IV d'Alemagna, che stette in camicia intirizzito a batter i denti a Canosa, sotto le finestre della camera dove il più grande de' papi catechizzava la pia contessa Matilde di Toscana. Fu più logico, ma non più forte. La logica cede anche essa agli istrumenti che sono l'*ultima ratio* dei poteri costituiti. E non ci volle meno della sacra alleanza delle due potestà, cesarea e papale, per far tacere il diritto de' popoli e quello dello spirito umano che parlavano per bocca dell'animoso frate di Brescia.

Talora mi chiedo: Perchè Dante non ne parlò nella sua sacra Commedia? Forse perchè uno de' suoi cari imperatori svevi vi aveva fatta così trista figura?

È un quesito che abbandoniamo ai Dantofili dell'avvenire.

[1] Il padre Passaglia, monsignor Liverani, e i vescovi antiinfallibilisti, che uno dopo l'altro tornarono all'ovile.

§ V.

SCULTURA.

Voglia la *Pittura storica*, alla quale abbiam dato la precedenza, permetterci una breve escursione nella galleria consacrata esclusivamente alle opere di scultura.

Scultura e pittura sono sorelle, la prima un po' più attempatella dell'altra. Questo diciamo rispetto all'arte, non credendo noi che la diversità della materia spalanchi un abisso così profondo, come alcuni vorrebbero, fra l'una e l'altra. Ciò che abbiam detto della letteratura e dell'arte, affermiamo con maggior sicurezza delle varie manifestazioni del pensiero artistico. Troppe categorie si son fatte in ogni ordine di lavori, tanto che avviene troppo spesso che la soverchia cura dei particolari, o delle *particole*, come scriveva Leonardo, ci faccia smarrire l'armonia dell' insieme e quel nesso ideale che stringe ogni concetto della mente incarnato nelle varie forme dell'arte. Dove se' ita o razza integra degli orafi fiorentini, che avendo sortito dalla

natura quel non so che di divino che fa il poeta e l'artista, apprendevano dallo studio e dall'esperienza a esprimerlo nei varj modi e nelle forme che lor talentava, architetti, pittori, scultori, e musici e poeti ad un tempo, mostrando in tutte queste foggie diverse quello spirito e quel sentimento che li faceva grandi ed originali? Dinanzi a quei colossi che si chiamavano Leonardo e Michelangelo, noi siamo frazioni d'artisti, frazioni d'uomini. E non è raro il caso che un quadro ed una statua sia l'opera di due, ed anche di più: poichè conosco pittori di paese che hanno bisogno di un altro per dipingergli le *macchiette*; e troppi sono i fabbricatori di statue che si contentano di abbozzarle, lasciando ad altri la cura di modellare l'argilla e di tradurla in marmo. Mi opporranno l'esempio del grande Thorwaldsen che poche volte poneva mano allo scarpello e alla raspa, nè senza ciò avrebbe potuto far tanto. Mi levo il cappello all'illustre danese, nelle cui opere risplende, come ne' suoi disegni, un'anima di poeta. Non so se sia vero ch'egli si contentasse di modellar le sue statue in argilla. L'avesse anche fatto, lo scuserebbe il numero e la bellezza plastica de' lavori onde ha piena l'Europa: ma ciò non toglie che dando gli ultimi tocchi alle sue statue, ei non le avesse fatte migliori e rese proprie.

Ma basti di ciò, ch'io non vorrei entrare in una via spinosa ed aliena dall'arte. Noi guardiamo all'opera già compiuta, e non cerchiamo per ora quante e quali mani hanno cooperato a compirla.

***

Ciò non tocca la statua che ebbe i primi onori della nostra Esposizione, pensata, modellata e scolpita dal

Genio di Beniamino Franklin di G. Monteverde.

medesimo artista. Parlo del *Parafulmine* che fu designato nel catalogo col nome: *Genio di Franklin*, opera di quell'altro genio che si chiama Giulio Monteverde.

È il terzo lavoro in marmo di questo intagliatore in legno; il quale, un bel giorno, mutò materia e strumento e sforzò il marmo a prendere tutta la morbidezza ond'è suscettibile il legno e l'argilla, anzi tutta la vita che l'anima imprime ai muscoli e ai nervi onde la forma umana è plasmata.

Il primo, se ben ci ricorda, era un gruppo di due bimbi che leggono; col secondo il Monteverde aveva pagato un tributo al suo gran concittadino Colombo, raffigurandolo giovanetto, sul porto di Genova, gittando sul mare uno sguardo di filosofo e di profeta, quasi dicesse: oltre quel mare sono altri mari, oltre questo vecchio mondo un'altra terra incognita ancora, che Iddio non può aver separata eternamente da noi, alla quale dobbiam portare la fede e la civiltà! — Il giurì di Parma, i vecchi professori di scultura non lessero questo nello sguardo divinatore che l'artista aveva saputo dare al suo marmo: ma il pubblico, questo vero e solo giurì competente e imparziale in fatto d'arte, lo comprese fino dal primo momento, e salutò il giovane Monteverde, come lo scopritore di un'oasi sconosciuta nel deserto infecondo dell'arte accademica. Gli volevano preferire le rughe di una vecchia testa di ruffiana in terracotta, perchè non aveva pensiero nè vita, codesti rinnegatori del bello, veri Ignorantelli dell'arte! Ci volle un plebiscito del pubblico accorso a quella prima esposizione italiana per forzar la mano da ultimo alla maggioranza de'giudici, e per costringerli a decretare al Colombo una delle undici medaglie d'oro disposte dal ministero a favore degli

artisti giudicati migliori: non senza protesta di alcuni che, fatti professori di accademia, cessarono d'essere artisti.

Alcuno diceva quasi a sua scusa: “ Gli è un cieco che ha trovato un ferro da cavallo. Non troverà il secondo. „ Ebbene: ho l'onore di annunziare a questi profeti di tenebre, che il secondo ferro di cavallo è trovato. E si chiama *parafulmine, figura al vero.*

Un *parafulmine!* Appunto. E giuro che salverà dalle saette del cielo e della terra il capo del giovane artista che trovò la forma scultoria, e bella e viva, ad un' idea che pareva non *figurabile.* Perdonatemi la parola.

Forse l'artista genovese, dopo di aver spirato la vita a quello che ci diede l'America, avrà voluto, per ricambio d'onore e di gratitudine, erigere un secondo monumento a quell'ottimo e grande cittadino e maestro d'utili veri che fu Beniamino Franklin, l'inventore del parafulmine e d'altro. E scolpendo il genio e non l'uomo diede una lezione a coloro che mettono alla pubblica berlina, sulle piazze delle città, certe sembianze tutt'altro che artistiche dei nostri grandi contemporanei: quasi che i posteri avessero ad inchinarsi dinanzi alle forme corporee e mutabili, anzichè al pensiero e alla virtù che non muta. Scultori del Leopardi e degli altri grandi infelici a cui non furono benigne le Grazie, scolpite il genio, non l'uomo: tutt'al più nella base del monumento ricordatene il profilo, come fece il Monteverde del filosofo americano. Le statue, massime se monumentali e maggiori del vero, non devono allontanarsi da quelle linee grandiose ond'è inspirato il rispetto e l'affetto alle generazioni che passano innanzi a loro.

Il genio di Beniamino Franklin, secondo il concetto

del Monteverde, è un genio titanico, a cui sta bene l'epigrafe: *eripuit cœlo fulmen.* Egli afferra infatti con ambe le mani il fulmine di Giove, e avvinghiato al comignolo di una casa, lo sforza ad entrar nella verga metallica che dee condurlo sotterra e renderlo innocuo. Egli è già pervenuto a domare quella terribile forza elettrica, onde gli antichi mitologi armarono la mano del re degli Iddii. Ma pure avendo la coscienza della propria superiorità, ride di un cotal ghigno che esprime nel medesimo tempo la gioja del trionfo, e un resto di terrore nervoso del Dio soggiogato. È un riso, se così posso dire, elettrico, qual lo vediamo in quelli che per la prima volta esperimentano la corrente Voltaica. Ed è infatti codesta la corrente che percorre tutti i nervi del giovanetto, e gli arriccia i capelli, e gli scompiglia le ali, e gli tende le dita, e gli desta un fremito misterioso lungo le vertebre e in tutte le diramazioni nervose del corpo.

Io non so se tutti coloro che si affollano intorno a quella statua siano edotti di questi intendimenti dell'artista, di questa poesia che si collega alla scienza: ma tutti sorridono con quel genio, e le donne in ispecie ne risentono quell'impressione misteriosa che mostravano a Parigi, guardando il *Lucifero fulminato* del Corti.

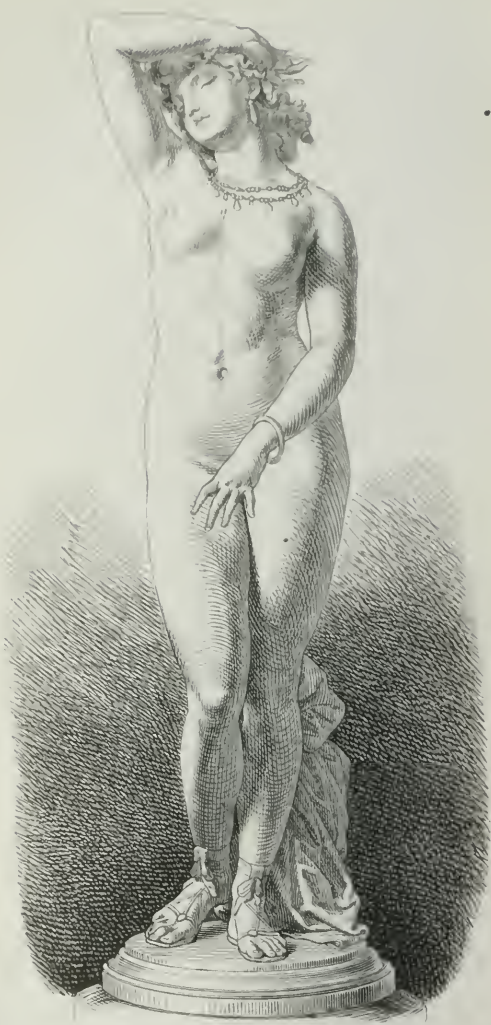
Dicono alcuni, e non senza ragione, che codesta è una statua *pittoresca!* E con ciò intendono condannare un certo modo di fare proprio della moderna scultura specialmente lombarda. Così dicevano a Parigi del *Napoleone* del Vela e dell' *Ugo Foscolo* del Tabacchi, quei

critici che vorrebbero costringere le varie forme dell'arte nel letto di Procuste delle categorie.

Scultura pittoresca! Sta bene. Valga per compenso della pittura statuina del David e de' suoi discendenti. Qual è quella figura del Camuccini in cui non si ravvisi una statua? Nè poteva essere altrimenti quando nelle accademie non si offerivano altri modelli agli alunni, tranne due o tre torsi di statue greche, e quell'Apollo, che a detto del *Couture* serviva di manichino tanto alle figure d'uomini che di donne, variate solamente un poco le pieghe del peplo e del pallio.

Per le pitture *statuine* che c'imponeste per mezzo secolo, e più, lasciateci un po' sbizzarrire tenendo un po' più conto delle ombre e dell'espressione nelle statue destinate ad ornare i nostri gabinetti e le nostre sale. È scultura assai pittoresca quel bronzo antico, raffigurante il *Sonno* pescato ultimamente nel Tevere e venduto per 85,000 lire al museo di Kensington. E aveva due carbonchi per occhi, e scoteva lieve le ali di gufo sorridendo al dormente colla dolce ironia di chi ci manda le liete illusioni de' sogni, pur sapendo che ne saremo delusi! Se quella testa fosse qui esposta, si direbbe pittoresca, come il *Genio* di Monteverde, come la *Frine* di Barzaghi, come la *Vergine Cristiana* del Tabacchi.

*
* *

Parliamo di queste due belle statue che la incarnazione di un'idea moderna ha fatto un po' lasciare in disparte. Sono due belle nude, di forme irreprensibili entrambe, alle quali il nome storico e leggendario servì di pretesto per esser distinte dalle altre

Frine denudata al cospetto dei Giudici
di F. Barzaghi.

Veneri, e per giustificare la varia attitudine e la diversa espressione del viso.

Fu il Gérome, cred'io, che primo dissotterrò la storia di quella famosa cortigiana d'Atene, a cui la insigne bellezza salvò la vita. Il suo quadro corre l'Europa, riprodotto e corretto dall'incisione, a migliaia e migliaia di copie. Gérome diede alla sua Frine un sentimento di pudore che doveva parere alquanto strano in una sua pari. Ma dandole una virtù moderna, vera o simulata che fosse, calunniò senza pensarci quei gravi areopagiti che l'hanno assolta, rappresentandoli come una galleria di vecchi libertini, i quali, certo, s'erano tali, non avrebbero aspettato quell'occasione per conoscere le belle forme di Frine. Gérome non pensò a quegli anziani di Troja che si levavano con rispetto dinanzi ad Elena, dimenticando alla vista di tanta bellezza, la ruina della patria e la morte di tanti eroi!

La bellezza ai Greci era un raggio della divinità, più che uno stimolo di lussuria. E ben fece lo Zona, omettendo in un suo quadro bellissimo codesto areopago apocrifo del pittore francese.

Il Barzaghi omette anche l'avvocato che le strappa il peplo. Ella è nuda dinanzi a noi. Siamo noi l'areopago che deve assolverla o condannarla; ed è lo scultore che ricorre a codesto espediente eroico per indurci a violare la legge, e a perdonare alla Maddalena di Atene, perchè era bella e amorosa.

E noi l'assolviamo, tanta è la perfezione delle forme, e sì incantevole quel sorriso, che i due pittori non osarono dipingere, e che il Barzaghi scolpì. Ecco ciò che ha di nuovo la terza Frine: e nessuno forse oserà fare la quarta.

*
* *

Il Tabacchi volle darci anch' esso una bella nuda, e cercò un nome nel martirologio cristiano, dove è detto che molte vergini erano condannate alla pubblica prostituzione. Supplicio infame è codesto, come ben dice il catalogo; supplicio che non finì coi persecutori della fede cristiana. Ora, è la miseria e la fame è l'avidità dei parenti, è la tentazione terribile della moda che infligge codesto supplicio. Almeno alle martiri cristiane erane aperte dopo la crudel prova le porte del cielo: alle vittime dei tempi nuovi è serbata l'infamia in questo mondo e l'inferno nell'altro. Doppio supplicio a cui non vediamo confine, finchè la società che spalanca tante porte alla perdizione non apra un usciolino, onde chi vuol salvarsi, si salvi.

La statua del Tabacchi è bella, quanto è immacolato il marmo in cui la scolpì. E l'espressione del volto, della bocca, degli occhi indica bene quel misterioso ribrezzo che doveva invadere l'infelice, condannata a trovar l'obbrobrio e la morte, dove la natura aveva seminato l'amore e la vita. Il tiranno che escogitò cotal forma di supplicio dovette essere mille volte più efferato dei due siracusani, cui mal servirono Procuste e Perillo.

Perchè non cercate, o scultori moderni, negli annali di Venere Urania qualche esempio che vi permetta di servire ad un tempo alle grazie dell'arte e al trionfo della virtù?

---

§ VI.

PITTURA RELIGIOSA.

Dopo tanto tempo che si ripetea in tutti i toni e in tutte le lingue che Dio aveva creato l'uomo ad immagine e similitudine sua, un tedesco si avvisò di invertire la proposizione dicendo e scrivendo che l'uomo aveva creato il suo Dio ad immagine e similitudine di sè stesso. Quei nostri buoni amici tedeschi prendono sempre le cose a rovescio!

Codesta proposizione però, perdonando allo studio di novità la forma paradossale, non è così temeraria, nè così eretica come si crede. Se badiamo alla moltitudine delle forme che prese successivamente l'idea dell'ente supremo, poniamo solo dal sacro loto del Gange al sacro cuore di Gesù, c'è di che strabiliare. Figuratevi una galleria *divina* nella quale fossero schierati per ordine tutti gli Dei delle genti e tutte le visioni profetiche degli anacoreti e isteriche delle sante Brigide antiche e moderne, e poi ditemi se quel

tedesco non aveva qualche ragione di dire che l'idea o l'immagine della divinità, anzichè immutabile, spirituale ed eterna, è venuta mutandosi nello spazio e nel tempo come un figurino della moda o un listino di borsa.

L'idea di Dio appartiene alla teologia o alla filosofia che ne prende le veci; l'immagine è cosa d'arte e parla ai sensi e al cuore. La prima nelle regioni astratte del pensiero affetta una certa stabilità; la seconda invece, obbediente alla legge del progresso indefinito che trasporta con sè tutte le forme mutabili della vita, si perfeziona coll'uomo, e lo precede nella sua carriera ascendente come la colonna di fuoco che guidava gli ebrei nel deserto. Dio è l'ideale, cioè quel complesso di perfezioni che l' uomo riconosce di non avere per anco raggiunto; è qualche cosa di più bello, di più forte, di più giusto ch'egli non sia, un idolo che gli balena dinanzi come il miraggio fantastico della fata morgana, verso il quale aspira e si volge, vedendolo sempre dinanzi a sè e sperando identificarsi con esso. Questa aspirazione incessante, questo disìo non mai soddisfatto è forse la ragione e la sostanza d'ogni culto e d'ogni religione. L'ideale non mai raggiunto è ciò che Longfellow simboleggiò nella sua parabola dell'*Excelsior*, tradotta in tutte le lingue, il titolo forse più duraturo del poeta americano al nostro rispetto e alla sua gloria.

Excelsior! Più su! Ecco il sentimento che distingue l'uomo dai bruti. Ecco la ragione per cui, quando la razza umana ha raggiunto o crede aver raggiunto quell'ideale di bellezza, di virtù, di giustizia che le splendeva dinanzi, non si sente più vincolata alla religione del passato ed aspira ad un nuovo ideale, ad un culto più conforme ai nuovi desiderj che rampol-

lano nel suo cuore. Perciò ci fa ridere quel sornione di Orazio quando, fatto certosino, vorrebbe restaurare i templi caduti per vetustà:

Et fœda nigro simulacra fumo.

E ridiamo eziandio dei signori preraffaellisti che vorrebbero ricondurre l'arte alle forme del passato, quando lo spirito umano è proceduto tant'oltre e vagheggia qualche cosa di più divino, che lo preceda nella via dell'avvenire, e lo ajuti a sollevarsi più alto. L'ideale vive eterno, a condizione di procedere sempre coll'uomo, anzi di rimorchiarlo verso una meta più alta e più luminosa.

Ecco lo scopo dell'arte in generale, ed in ispecie dell'arte che dicono religiosa e sacra. Noi Italiani abbiamo sempre obbedito a questa dottrina, o piuttosto a questo sentimento misterioso dell'animo. Perciò alla Madonna dei Greci abbiamo sostituita quella di Cimabue; a quella di Cimabue quella del Beato Angelico; a quest'ultima quella del Perugino, del Francia, del Giambellino; a queste la *Madonna di S. Sisto* di Raffaello, l'*Assunta* di Tiziano, ecc. Ogni artista la vide e la raffigurò più bella, più pietosa, più donna: poichè, si voglia o non si voglia, l'ideale della donna si va sempre più nobilitando nel nostro pensiero, e quindi l'arte, a fare l'officio suo, dovette immaginare, sculpire o dipingere un ideale migliore.

***

La pittura sacra ha pochi rappresentanti all'Esposizione, ma c'è fra questi pochi il Morelli, che basta per tutti.

Maravigliano molti come un artista del suo valore consacri così spesso il pennello a quadri biblici e religiosi, in un' epoca come la nostra assai poco devota a siffatti argomenti. Ma il vero artista è naturalmente disposto a riprendere il filo della tradizione interrotta e vestire di forme nuove e peregrine i soggetti dismessi e divenuti usuali.

Fare una madonna nuova, dopo tante migliaja di madonnari, e tante miriadi di Marie Vergini, non è prova di volgare ingegno. Il Morelli ne fece due: un'*Assunta* nel soffitto della cappella reale di Napoli, e questa, ch'è la parte centrale di un trittico destinato ad una chiesetta privata in una provincia, non so quale del mezzodì. *Assunte* ce ne sono parecchie, oltre a quella del Tiziano già ricordata; e Madonne col bambino, anche più. C'era dunque pericolo di cadere in qualche plagio, e in qualche ripetizione. Ma il Morelli è di quei rari artisti che pensano e trovano il modo di esprimere chiaramente la propria idea.

Egli si sarà detto: Perchè la tradizione dei credenti innalzò al cielo Maria? Perchè ella splenda dall'alto come un esempio imitabile, e ispiri a' suoi devoti l'esercizio di quelle virtù che la fecero degna dell'alto seggio. Dipingiamo dunque la doppia corrente d'idee e di affetti che collegano il cielo e la terra. Gli angeli portano in cielo Maria, e le Virtù ch'ella ispira discendono in terra.

Ecco il concetto del Morelli per l'*Assunta* della cappella reale; e se quel vasto dipinto fosse qui dinanzi agli occhi de' miei lettori, mi arrischierei di farne una più lunga analisi, che li ajuterebbe ad entrare da sè in questo nuovo ordine di pensieri.

Limitiamoci qui a parlare della *Salve Regina*, che tutti si accordano a risguardare come la pittura più notevole della nostra Esposizione.

Salve Regina di D. Morelli.

Il soggetto è semplice: *La Madonna col bambino in collo.* Difficile dare un po' di varietà ed un carattere nuovo ad un soggetto sì trito. Eppure, se non c'inganniamo, la *Salve Regina* del pittore napoletano ha poco di comune colle altre. Non esitiamo ad asserire ch'ella è proprio la Madonna del nostro tempo, senza essere punto, come alcuni dicono, il risultato degli studj critici de' moderni. Il Morelli dovette aver comparato le varie immagini della Madonna colle varie fasi del dogma che la concerne, o piuttosto col sentimento progressivo che si venne svolgendo fra le popolazioni cattoliche. La Madonna è regina: questo s'intende, non perchè sia stata davvero sollevata al trono, ma perchè i dottori di santa Chiesa, e i poeti, e la divozione del popolo la coronò di stelle, e l'indiò sopra tutti i cori degli angeli.

La femminetta nel tuo sen regale
La sua spregiata lagrima depone
E a te, beata, della sua immortale
Alma gli affanni espone.

Codesta immagine dunque, seduta nel suo seggio intarsiato di marmo e d'oro, della quale a' piedi cadono, sotto specie di rose, gli omaggi dei credenti, non è punto, come dicemmo, discesa dal Rénan, ma piuttosto dal nostro Manzoni, che continuò la tradizione dantesca.

Ciò che il Morelli, primo, crediamo, avvertì e significò coi colori, è la relazione che passa tra la madre, moritura e il divino infante, salvatore del mondo e vincitor della morte. Il viso della madre non è bello per forme elette e per lineamenti peregrini ed angelici. È una donna come mille altre quanto alla forma

fisica, ma l'espressione morale è tutto. Quella madre ha coscienza di aver partorito il liberatore del genere umano, e non osa guardarlo, e lo stringe delicatamente, quasi dissimulando la tenerezza materna, e inclina il capo con umiltà, quasi perchè la testa del bimbo apparisca più alta, e splenda a tutti per prima. E tutti gli sguardi infatti si appuntano su quel vispo e intelligente bambino che illumina il quadro, senza aver nulla di mistico, senz'aureola e senza nimbo. È una rappresentazione tutta umana di una fede e di una speranza divina.

E dopo questo lasciamo volontieri parlare ad altri del magistero pittorico, di quel mantello azzurro, di quei toni robusti e diafani, di quelle pieghe, di quell'armonia inimitabile e arcana, che si sente ancor più che non si possa definire e descrivere.

In tutte le altre pitture consimili, la Vergine è prima per bellezza e per forma: qui predomina il Cristo futuro; e forse per meglio raggiungere questo effetto, il Morelli evitò d'idealizzare la madre, che fu istrumento, e non altro, del gran mistero. E fu in questo mille volte più conforme al Vangelo che i moderni jerofanti, i quali violano il dogma antico per vaghezza di novità, e per riscaldducciare con nuovi riti la fede morente.

Il Morelli fu miglior sacerdote del Passaglia e dei suoi, e se l'arte potesse risuscitare i cadaveri, sarebbe appunto questa, che seguendo il progresso dello spirito umano, e imprimendo sulla verità il sigillo della bellezza, ajuta il sentimento del popolo a cercare l'*excelsior*; cioè, la forma più pura e nello stesso tempo più razionale dell'idea religiosa.

*
* *

L'esegèsi storica del Rénan è più facile a riscontrare nel grandioso studio dello stesso Morelli, rappresentante l'imbalsamazione di Cristo. Ma qui ancora non c'è mestieri di ricerche peregrine per giustificare la verità del soggetto. Basta la lettura attenta dei biografi ortodossi. Il Vangelo parla chiaro di *sindone monda*, di *aromati*, e cita il nome di Nicodemo e di Giuseppe d'Arimatea che avvolsero nelle bende mortuarie il corpo di Cristo prima di collocarlo nel sepolcro nuovo che gli avevano preparato. E se i pittori non l'avevano fatto fin qui, gli è che poco sapevano del Vangelo, e men delle consuetudini e dei costumi del tempo. Seguivano la tradizione che passava leggermente su quel corpo, che la morte non doveva occupare se non per brevissimo tempo.

Ora quel bozzetto del Morelli rompe l'incanto, ed apre agli spettatori un nuovo spiraglio per dissipare le tenebre arcane ond'è circondata la morte del Salvatore. Il Morelli che rispetta la tradizione, se non in quanto non contraddice alla storia, e diremo ancora alle leggi fisiche, domandò alla natura le forme e i colori per dipingere al vivo la tetra e pia cerimonia. Le donne pietose, gli amici fedeli del crocifisso ne hanno staccato il corpo, e lo hanno portato nella grotta che metteva al sepolcro. E qui addolorati e scorati, senza sperare il miracolo, che, secondo San Paolo, è il fondamento della fede cristiana, si erano contentati di rendere al maestro gli estremi ufficj, come ad un amico e ad un padre. La luna che si leva pallida e grande dall'orizzonte rischiara al-

quanto la scena e illumina i volti compunti. Nessun altro quadro composto secondo la tradizione, produrrebbe a metà l'impressione di questo. E ciò prova che il vero è quasi sempre più poetico delle finzioni rettoriche.

Abbiam veduto un altro abbozzo del Morelli, dov'è rappresentato il Cristo bendato e percosso per beffa, illuminato dalla fiamma del focolare, che ingigantisce e deforma le ombre. E più bella ancora ci parve, e vorremmo vederla qui, una visione di Cristo passeggiante sopra le onde fresche e trasparenti del lago. Molti pittori si erano a Parigi innamorati di questa scena, e l'avevano espressa in più modi. Forse il Morelli fu spinto a tentare con maggior verità l'argomento. E riuscì in modo, che nessuna di quelle tele reggerebbe al confronto. Speriamo di vedere l'anno venturo a Vienna codesta apparizione di Cristo, ed un altro soggetto, che non possiamo accennare, ma sarà, crediamo, un altro titolo per innalzare il Morelli al posto che gli compete nella stima dei contemporanei e dei posteri. Chi medita a questo modo i suoi quadri, e può renderli col pennello magistrale ond'è modellato e dipinto il ritratto che qui si ammira di lui, non avrà facilmente rivali, nè qui nè altrove.

Delle altre pitture e sculture religiose non mette conto parlare. Nel piano superiore del palazzo c'è un'altra Madonna col bimbo, tutta splendente d'oro e di simboli mistici: concetto ed esecuzione d'un altro secolo, assai remoto e diverso dal nostro. L'umanità non rincula.

Nell'atrio abbiamo una statua colossale del Salvatore, commessa al Magni. Ne parleremo, vedendola in marmo. Qui non ci sembra tale da dare un riscontro al Socrate, ch'è il Cristo greco, magnificamente immaginato e scolpito dal medesimo artista. Non so perchè codesto capo lavoro non abbia ancor trovato una degna nicchia; e si costruiscono tanti teatri!

Fra il Cristo della Giudea e questo della Grecia, noi votiamo per l'ultimo; ammesso che la musa del Magni non l'ajuti a spirare alla creta quel soffio di vita che ancor le manca.

---

§ VII.

FILOSOFIA DELL'ARTE.

Uno dei primi brillanti scrittori francesi, il signor Enrico Taine, pubblica sotto questo titolo le lezioni d'estetica che va dettando a Parigi. Il titolo può parere ambizioso, ma la moda lo scusa. Chi non è filosofo a' nostri giorni? E, quanto alle cose, tutte ponno essere oggetto di filosofia, quando se ne cerca l'ordine e il nesso, o si studiano nelle loro relazioni colle altre cose.

Le belle arti hanno una stretta connessione coi tempi in cui fioriscono o languono. Ditemi quali sono i soggetti che furono trattati di preferenza in un'epoca data e presso una data nazione, ed io vi dirò quali erano i costumi, gli umori, gli amori, i vizi e le virtù di quel tempo e di quel paese.

Il signor Taine, nel volume che consacra all'Italia (all'Italia che fu, ciò s'intende: l'Italia qual è, pei nostri amici transalpini, non ha nè arte nè parte),

nel volume, dico, intitolato: *Filosofia dell'arte in Italia*, egli studia appunto quella efflorescenza maravigliosa del secolo decimosesto in armonia col lusso delle nostre corti, colla passione dominante delle cose belle e magnifiche, onde i principi e i signorotti d'Italia, dando pane agli artisti e gittando polvere negli occhi dei popoli oppressi, intendevano continuare la politica di Roma imperiale: *panem et circenses.* Mi ricordo aver letto in una nota del vecchio principe di Metternich un ritornello diplomatico che diceva:

Principoni, fortezze e cannoni;
Principini, palazzi e giardini.

I nostri erano principini, ed obbedivano senza saperlo alla politica dell'astuto ministro.

I papi di Roma, che avevano saviamente cancellato nei dieci comandamenti mosaici il precetto iconoclastico di non tenere alcuna imagine nè scolpita, nè dipinta, conoscendo le pecorelle che governavano, empirono le chiese di pitture e di statue, e non erano troppo scrupolosi di mescolare il sacro al profano, e l'una all'altra mitologia. Le badesse medesime non erano aliene da questa mescolanza, testimonio le cacce di Diana dipinte dal Correggio nella foresteria di un monastero di Parma, una delle opere meglio conservate di quel pittore. Le arti dunque sono lo specchio, l'espressione del tempo. Ecco la filosofia dell'arte.

Le pubbliche mostre rendono assai più facile questo cómpito. Fate la statistica de' soggetti che predominano e avrete una prova irrecusabile delle idee che si avvicendano di anno in anno, di lustro in lustro, presso questo o quel popolo. Il pittore, qualunque siano le sue inclinazioni personali, riflette il colore

dell'ambiente in cui vive, anche senza ricorrere all'equazione economica della produzione e della ricerca.

Parlando della pittura sacra, e specialmente della *Salve Regina* del Morelli, ci siamo noi pure ingegnati di venir divisando come il tipo della Vergine si modificasse mano mano in Italia, secondo il grado di civiltà e di coltura. Lo stesso avremmo potuto dire del tipo di Cristo, se l'esposizione attuale ce ne avesse dato argomento. — Uscendo ora di chiesa, vediamo un po' qual sia la nota fondamentale della nostra esposizione. In mille e più oggetti, tra scolpiti, c'è di che sbizzarrircene.

*
* *

Continuiamo l'*epopea italica.* — Oltre al *Garibaldi* del Russo, e alla *Carica de' Bersaglieri* del Cammarano abbiamo almeno altri dieci o dodici quadri militari, tra vecchi e nuovi. Poco monta se sieno soggetti contemporanei, o presi dalle cronache antiche. La nota è la stessa. Il Ponticelli, per esempio, ci dipinge con tocchi arditi e disinvolti alla maniera del Borgognone *Una insurrezione vittoriosa del popolo di Andria*, contro le truppe papaline condotte dal cardinale Vitelli. C'è vita, c'è furia, c'è un merito di colore che sarebbe meglio notato se il quadro fosse collocato un po' meglio. Novantanove su cento, il Ponticelli non avrebbe scelto codesto soggetto venti anni fa. Così il Carmignani, il Delleani, il de Belly, c'è da scommettere che in altro tempo ci avrebbero mandato altra cosa, che i *Montanari dell'Apennino alle prese colle bande del conte Lando*, o un *Bivacco di soldati di ventura*, o una nuova edizione della *Sfida di Barletta.* Benchè soggetti più o meno antichi, sono

discorsi dei tempi nostri, e quindi il pittore li piglia a volo, li medita, li mette in tela con qualche fiducia d'incontrare nel gusto del pubblico di cui fa parte.

Alcune volte l'artista è profeta, apostolo, iniziatore, e predica col pennello, e traduce in marmo i suoi voti e le sue speranze. Così fece il Vela scegliendo a soggetto il suo Spartaco, quando le popolazioni italiane si accapigliavano ancora per una ballerina o per l'altra: così fece il Russo, ponendo dieci anni fa il Garibaldi sotto le mura di Roma.

Alle aspirazioni seguono i fatti. Il popolo di Andria diviene il popolo milanese delle Cinque giornate, il popolo di Venezia, di Bologna, di Palermo, e così, più o meno, di tutte le cento città italiane.

L'ira trabocca, la violenza giustifica la violenza, il sangue chiama sangue. A poco a poco l'insurrezione si muta in battaglia. Al popolo armato succedono le milizie ordinate. L'odore della polvere riempie l'aria, penetra fino nello studio romito e pacifico dell'artista. La terra del canto, diviene per un momento un campo di battaglia. Qual meraviglia che nelle passate esposizioni abbondassero i quadri militari, e che il Pagliano, il Fattori, il Lasagna, il Gallina, il de Scovolo, il Cassioli, il Querena, l'Issel e qualche altro, che ora ci sfugge, traggano dalla propria esperienza, dalla propria memoria, dalle gazzette, dai discorsi che corrono, i soggetti dei loro quadri. Solferino, Melegnano, Montebello, le batterie che difesero eroicamente Venezia, i fasti militari di Casa Savoja, sono all'ordine del giorno o non ancora cancellati nella nostra memoria.

Noi non prenderemo ad esame uno ad uno questi quadri. Alcuni di essi, come la *Perlustrazione* dell'Issel, il *Cimitero* del Pagliano, le *Alture di Solferino*

dello Scovolo ci sembrano dipinti pregevoli, e impressi di un carattere di verità che ti attira e ti arresta dinanzi ad essi. Noi li citiamo a titolo di *filosofia dell'arte*, come termometro del gusto regnante. E se il numero di questi soggetti va decrescendo anche questo è un indizio che alle passioni guerresche vanno sottentrando altre tendenze, altre passioni, altre idee. L'arte è specchio all'atmosfera che la circonda. Avremo occasione di riscontrarlo, quando ci accada di aggruppare altri quadri ed altre scolture, per non perdere il filo in mezzo al grazioso labirinto del nostro tempio provvisorio dell'arte.

Fra i quesiti sapientemente formulati per il Congresso artistico di quest'anno ce n'era uno che vorrei fosse stato meglio discusso, e divenisse fecondo d'utili applicazioni. Si chiedeva *con quali mezzi si potesse far rifiorire in Italia la grande arte della pittura a fresco.*

I mezzi sono in mano degli architetti. Bisogna che l'architettura, questa madre delle arti, sia tolta di mano ai guastamestieri e restituita agli artisti. Bisogna, per parlare più chiaro, che, almeno nei pubblici edifici, l'arte si consideri come un elemento necessario. Se noi non fabbricheremo più le cattedrali dei nostri antenati; se non popoleremo più conventi, monasteri e badie nei siti più salubri e ridenti d'Italia, i nuovi ordini, i nuovi costumi hanno anch'essi bisogno di uscire dall'angusto àmbito della casa privata, per aprire al pubblico ritrovi e ridotti, che come s'innalzano a pubbliche spese, così debbano servire a pubblico decoro e a pubblico insegnamento.

I fondatori di conventi ce ne hanno dato l'esempio. Vediamo con quale studio essi hanno fatto dipingere le lunette dei loro chiostri. Essi chiesero alla storia, e più spesso alla leggenda, gli argomenti di quelle pitture. Conveniva accostumare i novizi a vivere in quel mondo fantastico, in mezzo a quelle istorie miracolose che esprimevano la lotta della carne contro lo spirito, del demone contro l'angiolo, dell'ascetismo contro le voluttà della vita. Così a poco a poco i giovani cenobiti bevevano cogli occhi quelle massime e quelle dottrine che esaltano l'immaginazione e aboliscono quel retto discernimento delle cose umane che forma l'uomo ed il cittadino. Si creava il frate alcuna volta santo e pazientemente erudito, il più delle volte, egoista, cieco istrumento della tirannia sacerdotale, mancipio di tutti gli appetiti onde la natura punisce chi ne calpesta le leggi.

Or bene. Volgiamo in bene l'esempio. Mutando quei conventi in iscuole, diamo di bianco, ove per alcun merito d'arte non sieno degne di conservarsi, a quelle rappresentazioni di un mondo che ha cessato di esistere. Su quelle lunette si dipinga l'immagine del mondo reale, la storia dei fatti magnanimi, i ritratti degli uomini più benemeriti dell'umanità. Il giovanetto alunno, in ogni stadio della vita apprenda cogli occhi, prima ancora di legger sui libri, quelle virtù che sono degne dell'uomo, e impari ad onorare non più le sparute sembianze di monaci visionarj, ma l'immagine parlante dei benefattori del genere umano, veri santi dell'avvenire.

Parleremo altrove dei teatri, delle logge, delle sale d'aspetto nelle stazioni ferroviarie, delle sedi dei Consigli municipali, della Camera, del Senato e dei Tribunali. Oggi, per non uscire dal nostro argomento, diremo qualche parola delle caserme.

*
* *

— Le caserme? Che cosa hanno esse a fare colla pittura murale e coll'arte? — Tale domanda potrebbe essermi fatta da più d'uno dei nostri generali più celebri.

Io rispondo. Le caserme accolgono il fiore della gioventù italiana di tutti i ceti. Finchè la necessità della difesa nazionale ci obblighi a togliere tanta parte della nostra popolazione ai lavori fruttiferi dell'industria e dei campi, è necessario dare un'occupazione, un'educazione civile ed onesta a quei battaglioni, condannati a tanti anni di disciplina e di reclusione forzata. È egli utile, è decoroso che le caserme restino, come sono, nude se non immonde, vere stalle di bruti più che abitazione e palestra d'uomini liberi, incaricati di rappresentare, difendere ed onorar la nazione?

Già molte caserme non sono che conventi e monasteri vôlti a quell'uso. Togliamo quelle storie mistiche di santi e di sante agli scherni inverecondi dei soldati poco credenti. Ritiriamole nei musei, se c'è in esse, come dicemmo, alcun pregio d'arte, alcun documento di storia. E là, come i Greci sotto i loro portici avevano dipinta ad onore ed esempio la battaglia di Maratona, così noi invitiamo i nostri giovani artisti che più si distinguono nella pittura dei fatti d'armi, a dipingere a buon fresco quelle battaglie, felici o infelici, che ci condussero al trionfo dei nostri diritti, alla conquista della nostra unità nazionale. Rivivano costì le sembianze dei valorosi caduti in battaglia; si veggano per quali prove abbiam dovuto passare prima di raggiungere quella meta ed ottenere in pochi anni quel premio *ch'era follia sperare.*

Questo gioverà più che gli ordini del giorno del generale Lamarmora, più della lettura di certi giornali speciali, più delle spavalderie degli eroi di caserma, a formare quello spirito di corpo, quel rispetto del valore altrui, quel sentimento di concordia civile onde il soldato di una nazione libera si distingue dal lanzichenecco e dallo scherano.

Nè vorrei solo ricordare le vittorie e i trionfi. Anche il valore infelice dovrebbe avere il suo posto d'onore: anche gli esempj di coraggio e di umanità dei nemici combattuti sul campo dovrebbero essere onorati; poichè i nemici dell'oggi, possono essere gli alleati dell'indomani; poichè quel dipingere sempre il nemico in fuga, o rappresentarlo nelle attitudini più vili ed abbiette, nutrisce in noi quella boria di superiorità che non è scuola di vero onore, nè di vero coraggio, ma produce quella vana jattanza che cede alla prima prova, e che rendeva, al dire di Cesare e di Machiavelli, i soldati francesi più che uomini nella vittoria, men che femmine nella disfatta.

Un altro avvertimento vorrei sopra tutti osservato in queste illustrazioni dei nostri fatti militari, ed è che si faccia una giusta parte al valore dei laici, cioè dei borghesi, primi sovente ad affrontare i pericoli, ed ultimi a raccoglierne il premio. Ciò faremo noi in Italia più facilmente che non si farebbe in altri paesi di mia conoscenza, poichè in onta del sospetto e della diffidenza seminata fra i nostri volontarj della libertà e i difensori ufficiali dell'ordine, non s'è giunti ancora e non si giungerà, speriamo, a far dell'esercito italiano una legione di pretoriani, una banda di sicarj indifferenti ad ogni causa, freddi ad ogni sentimento di diritto, ad ogni entusiasmo di patria.

Ecco uno dei mezzi che può consigliarsi per far

rifiorire la grande arte della pittura a fresco: ecco il luogo ov' io vorrei riprodotte quelle centinaja di quadri militari che abbiam veduto in questa e nelle recenti esposizioni italiane.

Pochi ci sembrano degni d'altri musei: ed aspettiamo ancora fra questi un quadro che ricordi l'eroica morte del Capellini, che solo può redimere l'onore della nostra marina, e convertire in titolo di gloria quel nome di Lissa, che ci pesa a torto sulla fronte come una nota d'infamia.

---

§ VIII.

EPOPEA ITALICA.

Ci scusi l'indole di queste note, e il titolo stesso che portano, se le prime linee che andiamo tracciando parranno per avventura disordinate. Andiamo toccando qua e là ora un episodio, ora l'altro, riservandoci a collegare a tempo opportuno questi gruppi parziali, costringendoli ad entrare nell'insieme che vagheggiamo nel nostro pensiero.

Abbiano pazienza gli artisti di cui non abbiamo ancora ricordati i lavori. Nessun'opera che sia veramente bella sarà dimenticata. E dopo aver messo in luce i frutti e i fiori, faremo la debita parte anche alle foglie, poichè contribuiscono anch'esse ad intrecciar la ghirlanda onde vogliamo incoronar quest'autunno l'arte italiana, per presentarla degnamente ad una festa più grande e più numerosa, nella primavera ventura.

Vogliamo vedere quest'oggi i documenti più au-

tentici che potremo presentare della storia nostra contemporanea; poichè, grazie al cielo, la storia italiana non è finita. È una storia che si va facendo ogni giorno, e spesso è una storia autografa, poichè non sono rari i pittori che, mettendo in tela gli avvenimenti dell'epoca nostra, possono dire: *io ci fui*. Il nostro risorgimento è stato in gran parte iniziato da letterati ed artisti. Ce lo ripetono alcuna volta per beffa quelli che non riconoscono altre forze vive che le cifre, sieno esse di soldati o di scudi. Noi non neghiamo la virtù di queste due forze; ma, con buona pace dei banchieri e dei generali, le consideriamo come insufficienti, se l'entusiasmo e il sacro furor della patria non le animi e le fecondi. Vediamo dunque se all'entusiasmo dei fatti risponda quello dell'arte che li consegna alla memoria dei posteri.

*
* *

L'Italia meridionale ci mandò una gran tela dove è dipinto, ed in certo qual modo trasfigurato, l'uomo più epico del nostro secolo: Garibaldi. Quale è l'artista in Italia che non l'abbia cantato, scolpito o dipinto? Qual è la casetta dove non vi sia di lui almeno un'umile litografia? Or sono parecchi anni, uno dei deputati più autorevoli della Norvegia mi confessava che visitando i suoi elettori, fino in quelle regioni che per metà dell'anno non veggono il sole, trovò bene un qualche tugurio di baleniere dove non c'era nè il re, nè il Cristo, nè la Madonna, ma in nessuno mancava l'immagine di Garibaldi.

Ora noi ci siamo innamorati d'altri idoli: o almeno siamo guariti da ogni specie di idolatria. La

rivoluzione divora i suoi padri. Non è che al nome di Caprera e d'Aspromonte, al nome di Varese e di Marsala il cuore non ci batta più spesso; ma la dura realtà delle cose, e la fatalità che si oppone al pronto conseguimento delle sterminate speranze, ci tocca colla fredda sua mano e reprime quel palpito. Cosa incredibile! Se Domenico Russo obbediva a certi consigli, ch'io non vo' definire, le nobili e care sembianze di Garibaldi non ci sarebbero state ricordate a questa pubblica mostra che da un italiano bensì, anzi milanese, di nascita, ma portante un nome straniero, il Croff. Qui morto da pochi anni, è la vedova sua che vi esponeva il busto del Garibaldi.

Il quadro del Russo è venuto a tempo per liberare gli artisti italiani dalla taccia di ingrati e di immemori. A chi gli diceva che il suo *Garibaldi* non avrebbe trovato nè buona accoglienza, nè facile acquisto, il Russo rispose: che importa? io pago il mio tributo alla storia e alla verità.

Il Russo ha fatto da circa dieci anni il suo quadro. Aveva veduto nel settembre del 1860 il capo dei Mille percorrere solo ed inerme la via Toledo, in piedi nella sua carrozza, tra un popolo delirante. E tale com'ei lo vide, circondato dall'aureola della vittoria, così lo dipinse pochi anni dopo su questa tela. Egli è rapito e come trasfigurato da un'idea, da una visione, da una speranza che ognuno comprende. Egli vede Roma, non le ruine del Colosseo, non la cupola di San Pietro a cui dà le spalle, ma la Roma del suo pensiero, Roma libera com'ei la sogna, com'ei la spera, com'ei la vuole, e come sarà.

Con felicissimo trovato, il pittore lasciò nell'ombra il terreno ronchioso su cui posa l'eroe; lasciò nell'ombra la parte inferiore di lui; mentre il sole che sorge

illumina la sua testa e le sue spalle con tale effetto di luce, che noi non abbiam veduto in nessun quadro antico o moderno. Una dama, che ritornava dalla galleria delle pitture, vedendo a poco a poco apparire quel quadro costì di rimpetto, esclamava: Garibaldi mi pare un sole che sorge!

Molti diranno, da uomini pratici e positivi, ch'egli è un sole che tramonta, se non è tramontato. Ma finchè l'arte lo vede e lo effigia a quel modo, egli non tramonterà mai per l'istoria; e gli interessi ringhiosi, e le invidie partigiane, e l'ingratitudine umana, non basteranno a scancellare dalla nostra memoria e da quella dei nostri figli il prestigio di quel nome e la luce ideale di quelle sembianze.

Nè la sua missione è compiuta. L'esperienza aggiunse a quelle molte che possedeva un'altra virtù: la longanimità. Egli scriveva non ha molti giorni ai fautori del suffragio universale: “ Difficilissimo è l'ottenerlo e ci correrà molto, ma non importa. Dobbiamo porre il principio, e lasciare alle generazioni future l'incarico e la gloria di porlo in atto. „

Il caso è sapiente più forse di quello che ordinariamente siano le Commissioni d'ordinamento. Accanto al quadro del Russo pende quello del Cammarano: *Una carica di bersaglieri alle mura di Roma*, e rimpetto a questo il quadro del Sagliano: *Il re Vittorio Emanuele a Roma nel 1.° luglio 1871.* Giammai furono così vicino le cause e gli effetti; giammai gli avvenimenti della storia furono collocati in più giusta e logica successione come in questi tre quadri, in cui,

se il merito non è eguale, pari è il sentimento che li ispirava ai tre nobili artisti dell'Italia meridionale. Parleremo dei due ultimi secondo l'ordine dei fatti, qualunque sia l'opinione del pubblico sulle qualità rispettive dei tre dipinti.

Fu detto che i bersaglieri sono i garibaldini dell'esercito regolare. Checchè ne sia, questo corpo, istituito e rotto alla più rigida disciplina da Alessandro Lamarmora, è divenuto come l'ideale dell'armata italiana. Gli altri corpi si confondono colla linea, col genio, coll'artiglieria, colla cavalleria grave e leggera degli altri eserciti. Il bersagliere è un tipo nostro, un tipo originale che dovrebbe conservarsi, almeno in pittura.

Il Cammarano l'ha fatto. Il suo quadro non ha nulla di comune colle altre rappresentazioni di battaglia, fossero esse studiate dal vero come quella di Eleuterio Pagliano, che dipinse una fazione da lui medesimo comandata. La *Carica* del Cammarano, sotto le mura di Roma, non ha solo un' importanza storica, ma si distingue per un carattere epico. Qui, tu non vedi veramente conflitto. Il pittore lo ha dissimulato quanto potè, stendendo tutt'al più un fantaccino nemico sopra la polvere, e dipingendo uno de' nostri, il cornetta, nell'atto che procombe mortalmente ferito e cade boccone, celando il pallor della morte sotto le piume svolazzanti del suo cappello. Del resto, il capitano si volge tranquillamente agli altri animandoli colla parola, mentre il secondo cornetta imbocca il suo strumento e suona allegramente l'attacco.

Il picciolo drappello ti viene incontro coll'armi tese, levando globi di polvere dalla via e accelerando il suo passo ginnastico, senza esitazione e senza jattanza. Sono arditissimi quegli scorci delle gambe e dei piedi

che non toccano il suolo. Nè tutti quei giovani hanno la immobilità di una fila dipinta dal Vernet: ognuno ha la sua propria fisonomia, il suo proprio temperamento. Ravviseresti facilmente l'impetuoso meridionale, l'aspro subalpino, il veneziano e il toscano più miti, ma pure cercando nel coraggio morale ciò che manca per avventura alla fibra. E ognuno va, ognuno corre, ognuno è certo di vincere, — anche se avesse per avventura a cadere come il cornetta.

E vinceranno per certo, perchè quei giovani hanno la coscienza del proprio valore, e sanno a che l'usano. Non sono *carne da cannone*, ma volontà risolute, armate d'un'arma, e decise a vendere caramente la vita. Ecco l'ideale del soldato d'una nazione intelligente e libera. Nè importava punto che il pittore indicasse il luogo e la data. Egli ha compiuto nella sua fantasia l'opera lenta del tempo, che scancella i minuti particolari e lascia ai fatti quel carattere generale che li rende poetici. Io non ho veduto quadro di battaglia che più mi piacesse di questo. Tutti gli altri mi paiono illustrazioni di questo o di quel fatto d'armi: questo è il quadro de' bersaglieri in azione. È una carica disciplinata ed ardente che muove guerra al passato, e sgombra il cammino all'avvenire che si avanza. Urrà, bersaglieri! Urrà, soldati d'Italia libera, fatevi onore! Le mura di Roma non sono l'ultimo obbiettivo nè l'ultimo ostacolo ai destini della nazione risorta. Pregate Dio, e tenete asciutte le polveri.

*
* *

Il quadro di Francesco Sagliano ha una storia. Un ministro italiano, che sparve con poca gloria dalla

scenà politica, glielo aveva commesso mentr' era al potere, assai prima che l' impresa di Roma fosse matura. Conoscendo l' uomo, non siamo lontani dal credere che glielo commettesse per celia, pensando al famoso *jamais* di Rouher; ma il pittore prese la cosa sul serio; si recò più d' una volta a studiare gli orizzonti di Roma, e si trovò sul Pincio, quando ebbe luogo la scena che qui dipinse. Il ministro Correnti vide il quadro abbozzato, e confortò l' artista a compirlo per questa pubblica mostra. Codesta presa di possesso del Pincio e della capitale d'Italia era un documento di storia che non poteva rimanere a decorare lo studio del pittore, quali che fossero gli umori della città e della corte.

Di questi tre quadri il primo rappresenta l' entusiasmo, il secondo la disciplina, il terzo, quello del Sagliano, il trionfo, mercè l' azione combinata delle due forze cospiranti all' unico scopo.

Il Sagliano, dipingendo dal vero, animò la sua tela di un' idea. In mezzo a tutta quella folla plaudente, due oggetti signoreggiano il campo: Vittorio Emanuele e la cupola di San Pietro che sorge lontano nell' orizzonte, indorata dagli ultimi raggi del sole; onde il quadro si potrebbe chiamare l' incontro del re d' Italia collo spettro del Vaticano. Codesta coincidenza, non certo fortuita, fece dire ai giornali del clero che codesto era un quadro infame e dannato. Ebbene, il quadro è ancora disponibile. I Gesuiti possono acquistarlo e farne un *auto-da-fè*, come sogliono fare dei libri eretici che non possono confutare. Forse allora i pregi del quadro risplenderebbero più evidenti, e, come si suol fare quando un capo d' opera antico è venduto all' estero, si comincerebbe a conoscerne il merito, e se ne deplorerebbe la perdita.

Udiamo dire che i commissari del vicerè d'Egitto avevano gittato gli occhi anche su questo per farne acquisto. Essi hanno scelto bene, per ciò che risguarda l'arte; ma aggiungendo alle cose scelte anche questa, avrebbero fatto per avventura un atto di buona politica internazionale tra due sovrani. Il re, mandatario della nazione, compiva colà i suoi destini, come suona la regale parola pronunciata a Montecitorio: *L'Italia è fatta e compiuta.* Cosa fatta capo ha. *Fais ce que tu dois, advienne que pourra.*

Ci sarebbe da far un dialogo aristofanesco, raccogliendo le parole che suonano tratto tratto dal Vaticano, e quelle che il ministero responsabile pronuncia in nome del re. Ma questo ci condurrebbe fuori della sfera dell'arte, e potrebbe far credere che il quadro del Sagliano non fosse molto notabile sotto questo riguardo. Il che è tutt'altro che vero. Non avesse altro che il fondo, sarebbe un quadro di paese storico de' più veri e parlanti; tanto sono romane quelle linee e quelle tinte, e quelle ombre calde e misteriose della campagna di Roma. Ma nulla è trascurato nel corteggio reale e nelle persone che si accalcano intorno plaudenti. Ognuno di quei generali è ritratto: ognuna di quelle damine ha una propria fisionomia, il suo proprio entusiasmo, il suo proprio linguaggio. Chi ha veduto il Pincio lo ritrova in ogni accessorio.

Un gentiluomo russo, trattando dell'acquisto di questo quadro monumentale, esprimeva il desiderio che certe figure fossero più finite. Il pittore, ricordando il famoso precetto di Leonardo da Vinci intorno al modo di dipingere le figure lontane, rispose forse troppo riciso, e le trattative furono lasciate cadere. Noi non vogliamo qui farci giudici del dritto e del torto. Forse il Sagliano avrebbe potuto contentare in

qualche parte il suo uomo, senza danno dell'arte; ma tale qual è il suo quadro ci sembra ad un tempo un'opera d'arte delle più notabili e un documento di storia contemporanea, che nessun italiano vedrà senza che il cuore gli batta con maggior frequenza.

---

§ IX.

ARTE MONUMENTALE.

Come il primo Congresso artistico e la conseguente Esposizione nazionale di belle arti erano stati inaugurati a Parma nel nome del Correggio, a cui fu eretta sotto il palazzo municipale una statua, così questa seconda tornata fu posta a Milano sotto la protezione del sommo artista e filosofo, del quale ogni giorno cresce la fama e la meravigliosa grandezza.

Il monumento a Leonardo era stato decretato dall'Austria. Il governo italiano n'ereditava l'onore e l'onere. E fosse pur questo il solo retaggio che ci venne di là! Non è poca gloria a Leonardo, che l'Austria e l'Italia, il governo straniero e il nazionale gareggiassero entrambi nello zelo di riparare a sì lungo e incredibile obblìo del fondatore della Scuola Lombarda, del perfezionatore delle *conche* che furono uno dei trovati idraulici più proficui alla ricchezza paesana, del gran maestro che consegnava in tredici e più

Leonardo da Vinci di P. Magni.

volumi, in massima parte inediti, un tesoro di dottrine filosofiche e tecniche da meravigliare l'epoca nostra, pur sì feconda di utili e prodigiose scoperte nel campo dell'industria e dell'arti.

Il monumento sorge già libero da'suoi veli in mezzo alla piazza della Scala, dinanzi al palazzo municipale e all'ingresso della galleria Vittorio Emanuele. Il primo concetto si modificò, si aggrandì mano mano per via. Il Magni, a cui ne fu commessa la esecuzione, immaginò una base che completasse in certo modo l'idea. Leonardo sorge colossale, ma non è solo: quattro statue raffiguranti quattro fra gli alunni a lui più diletti, gli fanno lieto corteggio: Cesare da Sesto, Giann'Antonio Boltraffio, Marco d'Oggiono e Andrea Salaino, ritti ai quattro angoli della base, come complemento della medesima, la quale senz'essi sarebbe troppo smilza e meschina. Tale, crediamo, essere stato il pensiero dello scultore e de' suoi consiglieri, collocando le quattro statue minori, nè tanto vicine e addossate da confondersi col piedistallo, nè tanto discoste da non entrare nell'unità armonica dell'insieme.

Certo l'immaginazione dello spettatore ha bisogno di un lieve sforzo per riposare in codesto concetto; ma l'arte per lo più non fa che accennare, sia essa la scultura, la pittura, l'architettura, la musica, la poesia. Sarebbe necessario il concerto di tutte per dar l'unità e completare l'idea. L'una di esse ha fatto abbastanza, quando chi vede è messo sulla via di sottintendere ciò che manca. E quelli che pongono la loro gloria nel censurare l'opera dell'artista, son quelli appunto a cui manca la scienza, la pazienza e la buona volontà per discernere in ogni cosa il buono ed il bello.

Dirò il vero, che la vista dei monumenti innalzati in questo decennio a glorificazione dei nostri cittadini

più benemeriti mi ha fatto più peritoso a notare le mende, se vi sono, dell'opera del Magni. L'impressione dell'insieme è felice, e preferiamo le statue dei quattro allievi del Leonardo ai quattro barboncini, non leoni, del monumento di Dante a Santa Croce, ed anche alle quattro statuine allegoriche, veri fregi, che spiegano, come possono, quello del Fanti a S. Marco.

Il Magni, che si procacciò tanta fama colla *Leggitrice* e col *Socrate*, che crediamo ancora la prima delle sue statue, aveva in Leonardo il più bel tipo d'uomo che la natura si compiacesse a formare. Bello e maestoso, quanto il Bacco indiano e l'Ermete a cui piacque ad alcuno rassomigliarlo, il Leonardo inventò esso medesimo le sue vestimenta, e lasciò crescere i capelli e la barba liberamente, senza correggere la natura: onde l'arte non potrebbe desiderare più bel soggetto a ritrarre e a formare. Il Magni, che pure non si dà gran cura di idealizzare i suoi tipi, qui superò davvero sè stesso. Nessun ritratto e nessuna statua di Leonardo mi ricorda di aver veduto più conforme al vero, e al tempo stesso più ideale di questa. Inondata la prima sera di luce elettrica pareva un'apparizione oltremondana, un tipo di serena e maestosa bellezza che ti richiamava ad un tempo il Catone del Purgatorio dantesco, e l'uomo che incarnava in sè stesso quanto la scienza ha definito di vero, quanto l'arte ha idoleggiato di bello. Così mi piacciono i monumenti: così servono al divino scopo dell'arte: così onorano chi li decreta, chi li eseguisce e chi li contempla.

Il ricordo del Socrate farà molto perdonare al Magni in codesto Leonardo, il quale ben era e Socrate, e Fidia, ed Apelle ad un tempo. E gli artisti italiani qui convenuti ben faranno di raccomandarsi a quel santo!

*
* *

Un altro monumento fu scoperto a questi giorni in Milano: il Salone del palazzo Marino, restituito alle sue prime sembianze, e ridotto a degna sede del Consiglio municipale di questa grande e generosa città.

La storia di questo palazzo, e le sventure di questa sala a cui da tre secoli non sorrisero le Grazie e le Muse, ma sogghignarono le Gabelle, furono narrate dall'uomo più competente, Tullo Massarani, a cui si deve in gran parte questo felice ristauro, e da cui togliemmo l'imagine arguta e calzante. Egli narrò con grande copia d'erudizione, e reintegrò con finissima critica l'origine del palazzo. Tolse al dominio del romanzo, e pose in vera, se non in buona e favorevole luce, quel magnifico genovese Tommaso Marino, a cui, come ai Medici ed ai Visconti, la misericordia del popolo perdona volontieri i delitti commessi in grazia dei monumenti lasciati. Troppo è certo oggimai che il Marino servì agli interessi di Spagna, anzichè quelli della sua patria che lo proscrisse: nè il titolo di senatore, di cui venne insignito da Filippo II, bastò a salvar dall'infamia il suo capo. Onde ei non potè veder compiuto questo maestoso palazzo, che innalzava a sè stesso, come Galeazzo Visconti il sepolcro monumentale della Certosa, come Luca Pitti volle fabbricare un palazzo nel cui cortile interno capisse tutto intiero il palazzo Strozzi, il più bello e splendido di Firenze. Come Luca Pitti fu costretto a lasciare incompiuto il palazzo nelle mani dei Medici, così il Marino non potè godere il frutto della sua magnificenza. Resta il suo nome al palazzo, come il nome

dei Pitti alla reggia toscana: lieve compenso ai mani del proscritto e agli eredi sbanditi al pari di lui per un fatto tragico, che meravigliamo non fosse ancor preso a soggetto dai nostri pittori lombardi che vanno a caccia di soggetti, come i bimbi delle farfalle fuggenti.

*
* *

Il palazzo fu costrutto e in parte decorato ed ornato da Galeazzo Alessi di Perugia, una di quelle fantasie gigantesche che ad incarnare i loro disegni hanno bisogno o delle ricchezze male ammassate di un pirata, o dell'obolo inesauribile del popolo-re, che commette a Giotto la più bella *torre campanaria* che mai si vedesse. Il Marino vide i disegni, e rispose: “ fate „, schiudendo agli occhi dell'architetto i forzieri gravi d'oro serbato a codesto. L'Alessi era uno di quegli artisti completi, che aveva bazzicato con Raffaello e con Michelangelo, e visitata Genova e Roma. Prese con sè i due fratelli Semini, scolari di Pierin del Vaga, e, benchè pittore egli stesso, li adoperò specialmente nella grandiosa medaglia della volta, serbando forse al proprio pennello le dodici tempere delle pareti mediane: Apollo, Bacco, Mercurio, e le nove muse, portanti ciascuna un istrumento musicale, come per indicare che in tanta congerie di cose, e sfoggio d'ornamenti, c'era bisogno della musica che li potesse mettere in armonia. Io non ispiegherò qui parte a parte gli ornati architettonici, che mi sarebbe facile trarre dall'eccellente relazione del Massarani. A quel libro rimandiamo i lettori lontani, che non possono ammirare in presenza quel poema ariostesco, a bozze e a colori, la cui inaugurazione fu certo, col monumento

a Leonardo, il più grande onore che si potesse rendere agli ospiti qui convenuti per la seconda festa nazionale dell'arte. Così gli artisti viventi hanno potuto inclinarsi ai due che meglio illustrarono nel passato la bella Milano: il taumaturgo di Vinci, e, nelle debite proporzioni, quello dell'Umbria: ingegni molteplici e complessi ambidue, dei quali ben disse il Massarani, che dovrebbero far più modesti e più giusti certi *specialisti* del tempo nostro che ripongono la lor gloria nel saper bene una cosa sola: quasi una cosa si sapesse mai bene, senza il concorso delle altre. Nulla è isolato e indipendente, vuoi nella natura, o nell'arte. La perfezione sta nel retto discernimento dei rapporti molteplici delle cose. Nè sarà mai buon architetto chi non conosce a sufficienza le arti subordinate a quella che si chiama appunto architettura, perchè è la prima.

Non resistiamo alla tentazione di citare un periodo dello scritto del Massarani, per corroborare coll'arguta ironia del suo stile il nostro *subordinato* parere!

“ È una povera infermità di menti volgari, ma, perchè anche queste fan numero, è, a' nostri tempi, una infermità pur troppo diffusa, l'avere in conto di gravità l'angustia degli studi, e pigliare senz'altro in sospetto di inframmettente, e il trattare con superbo sopracciglio chi per poco accenni a varcar gli steccati, che ammiseriti ingegni han posto a sè stessi. Lamentevole a dirsi e pur vero: come per venire presso taluni in reputazione d'uomo sodo e di buon consiglio, bisogna ripudiare o nascondere l'esercizio delle lettere, così quello della pittura, a voler passare, presso molti altri, per architetto di polso. O ingegni divinamente interi del cinquecento, maraviglioso Leonardo, sapientissimo Leon Battista, e tu sacro petto

di Michelangelo, che negavi, non pur valore, ma nome soltanto d'architetto, a chi non avesse famigliare il magistero della forma umana, spirate voi più degno concetto dell'arte alla turba dei pedantuccoli e dei faccendieri; noi ci appelliamo dal magnifico loro disdegno alle simpatie dei pochi valenti, e al buon senso dei molti che vivon fuori dai pregiudizj. E consideriamo fortuna che l'opera di Galeazzo Alessi e dei compagni suoi genovesi sia venuta a mani avvezze a trattare colori e crete, stucchi e pennelli, non meno di compassi e di squadre. „

*
* *

Noi conoscevamo da più anni l'artista scrupoloso e quasi ignorato, a cui fu ben confidata l'opera di questo miracoloso ristauro. Conoscevamo di lui un progetto economico per mettere la facciata del Duomo in armonia collo stile che domina nell'insieme. E nel modesto suo studio ammirammo stucchi e pitture e disegni d'ogni maniera, tanto che ci pareva proprio di trovarci in una di quelle *botteghe* fiorentine, che valevano dieci accademie.

Lode alla Giunta municipale di Milano di aver avuto fede in quest'uomo, e di avergli affidata senza restrizione l'opera complessa di ristaurare il Salone, e di accommodarlo all'uso cui deve servire. Ci voleva un artista e un grande artista per abbracciare nel pensiero tutto codesto assieme, e per tradurre in fatto l'idea, senza pentimenti e senza ritocchi. Così l'opera potè trovarsi compiuta in non più d'otto mesi. Il Colla potè scegliere i suoi compagni e collaboratori, e tutti andarono a gara nel coordinare l'opera propria per

minima che fosse al concetto del tutto. Afforzato, come egli dice, dal sapiente consiglio del Massarani, ritrovò e rinfrescò l'antico, sicchè nessuno potrebbe accorgersi che codesto Salone servisse per tre secoli a gabellieri, e fosse condotto a tale, che molti egregi uomini disperassero di poterlo in alcun modo ricuperare. Il Colla non aggiunse di suo che il fregio su cui corre la bellissima iscrizione latina proposta anch'essa dal Massarani: *Quae in patribus agentur modica sunto: caussas populi tenento: vis abesto*, tratto del libro Tulliano *De suffragiis*, frammento forse delle XII tavole. *Poche parole: tutelate il popolo: via la violenza.* E fu il Colla che modellò le due eleganti cornicine di legno che contengono il calendario e l'ordine del giorno: come ideò quelle porte maestose, degne della magnifica sala, e diede i disegni delle suppellettili e dei candelabri in bronzo dorato dati a cesellare ai migliori orafi di Milano, che si mostrarono altrettanti Cellini, per non disgradare l'arte contemporanea, dinanzi ai miracoli dell'antica. I quali arredi, in cui il lavoro certo supera la materia, il Massarani donò, per non aggravare soverchiamente il bilancio municipale, e far opera di cittadino, come d'artista.

L'inaugurazione di questa sala fu semplice e degna. Fu invitato il principe come auspice e testimonio dell'atto, e le tribune furono riservate a tutti gli artigiani che in qualunque grado avevano contribuito al buon esito dell'impresa; i quali in compagnia delle loro famiglie poterono gustare nell'aggradimento comune quel premio e quella ricompensa morale che, anche all'umile operajo, è sovente più cara della più larga mercede.

---

§ X.

DANTE.

Spira da qualche tempo a Milano una certa aria di Maramaldo. Si tira ad *uccidere i morti.*

Mi rincresce di darvi questa brutta notizia, o miei vecchi amici di Milano, che da più di quarant'anni conoscete il mio nome, e leggete con indulgenza le cose mie: io sono morto e rimorto. Brontolatemi un requie.

Anche il mio cartolajo, il signor Maglia, sotto la Galleria, essendomi recato da lui perchè mi stampasse una carta da visita, mi sbarrava tanto d'occhi sulla faccia, come si farebbe ad una fantasima. — Ella scherza, mi disse, ovvero prende un nome che non le appartiene. Dall'Ongaro è morto da un pezzo. Sa ella ch'io l'ho conosciuto fino dal tempo del Fornaretto? — Ad una tale testimonianza dovetti persuadermi ch'ero morto davvero, e mi rassegnai a veder lacerato il mio nome, a veder falsate le mie intenzioni, a

vedermi ristampare senza permesso le cose mie nello *Universo Illustrato*, fra quelle degli scrittori più *amati e più eminenti del nostro paese*. (Vedi l'annunzio sulle quarte pagine di tutti i giornali.) E ciò mentre l'editore di quel giornale mi onora di quei siffatti articoli a cui rispose la *Gazzetta* di jeri. Insomma, io son morto, e queste che leggete, sono le mie *opere postume*, che mando sulla terra di quando in quando per rinfrescare almeno la mia memoria, e conversare in ispirito con quei milanesi della vecchia stampa, che mi hanno conosciuto vivo, e conservano ancora qualche simpatia per un uomo che ha sempre firmato i suoi articoli, in ogni tempo, e li firmerebbe di nuovo dopo tanti mutamenti di persone e di cose. Poichè questa, voi la sapete, è l'unica mia vanità, l'unico orgoglio ch'io senta nei tempi che corrono. In questo sono e resterò *semper Abbas!*

Leggete dunque, amici miei, queste note autentiche che vi scrivo dal mondo di là, e se vi trovaste delle idee rancide che non hanno più corso, pensate ch'io vivo fra quelli che non ricevono l'imbeccata da alcuna consorteria e non obbediscono se non alla voce della coscienza.

In prova di che, oggi vi vo' parlare di Dante.

***

Ciò che fu Omero per l'età greca e gli artisti dell'Ellade, Dante è stato e sarà per il mondo moderno. Anch'egli è pittore del cielo e della terra, anch'egli è creatore di tipi immortali. Sorto all'aurora della civiltà cristiana, scrisse un poema che contiene tutto ciò che si sapeva al suo tempo, e tutto ciò che poteva

divinare l'acuto intelletto e la possente fantasia di un genio sì grande. La sua teologia, la sua metafisica daranno luogo ad altri modi di considerare le cose umane e divine, ad altre armonie tra ciò che è, e ciò che può essere. Ma la storia del mondo reale, e le grandiose fantasie che gli danzano intorno, restano ancora piene di vita, fonte inesausta alle più nobili ispirazioni degli artisti presenti e futuri.

Dico inesausta, poichè le imagini che ne trassero i pittori da Giotto a noi, gli scultori che tradussero in marmo i suoi eroi, le sue eroine, i suoi démoni e gli angeli suoi, i drammi cui pochi versi del vecchio poeta fornirono l'argomento, non sono ancora la metà di ciò che saranno, quando il poema sacro sarà più letto, e sorgeranno artisti e poeti originali che non si limiteranno a copiarlo; ma i sensi risposti, e le feconde reticenze che il suo tempo gl'impose, ne interpreteranno coll'anima giovine, e coll'intelletto dei tempi nuovi.

Le opere dantesche qui esposte sono di due maniere: o sono riproduzioni più o meno felici delle visioni del poeta, come sarebbe la *Beatrice* del Magni, che ci ricorda un po' troppo il quadro di Ary Scheffer, e come l'eterno *Bacio di Paolo a Francesca* del Pessina: o sono incidenti della vita del poeta, che qui vediamo più giovane ancora, che nel ritratto di Giotto, nel gesso del Civiletti, e ritroviamo all'ingresso del convento del Corvo, chiedendo *pace*, ed ammiriamo trasfigurato nel quadro apocalittico del Mazzia, che lo fa scendere dagli elisi per visitar quella Roma, che sperava *libera alfin dall'adultèro.* Dirò di alcuno di questi lavori, considerandoli come opere d'arte, e come indizio delle idee che si vanno modificando nell'atmosfera morale politica che ci avvolge.

Dante di A. Mazzia.

*
* *

Dante ringiovanì in questo secolo, specialmente dopo la scoperta del bel profilo della cappella del palazzo Pretorio di Firenze. Sia esso opera dell'amico Giotto, o di alcun altro pittore del tempo, quel ritratto è riguardato oggimai come autentico, quanto le ossa dissotterrate a Ravenna in occasione del centenario. Quella scoperta fu una vera fortuna, poichè il Dante di Raffaello e dei secentisti, arcigno, irritato, terribile poteva bene rappresentare il ghibellino fuggiasco e il giudice, non sempre giusto, dei vivi e dei morti, ma non l'amante di Beatrice, l'autore della *Vita Nuova*, il trovatore di quei sonetti primaverili, innanzi a cui quei medesimi del Petrarca perdono di grazia e di freschezza. Senza il ritratto giottesco sovraccennato, noi non avremmo nè la vetriera del Bertini, nè il quadro dell'Ussi, nè la tempera dell'Induno alla Stazione della ferrovia milanese, nè tanti altri dipinti pregevoli che qui non è luogo di annoverare. I nuovi guelfi dei tempi nostri fecero gran festa a questa specie di palingenesi dantesca: poichè, quell'implacabile avversario dei papi, quel flagellatore spietato di tutte le ipocrisie, qual lo vediamo nelle tre cantiche, e qual fu ritratto fin nelle stanze vaticane, non favoriva punto la politica ambidestra così bene rappresentata nel Purgatorio dalla meretrice che abbraccia il drudo francese. Mente giovine, innamorato, guelfo bianco a Firenze si poteva citare, dipingere, invocare senza pericolo. Anche il Lamartine era di questo parere, quando ci consigliava di finirla con Dante e di rivolgere il nostro culto al canonico di

Avignone; dalle cui opere avrebbe però cancellato i sonetti terribili alla nuova Babilonia e non poche delle lettere latine, ove l'amante di Laura è almeno tanto feroce quanto il suo predecessore l'Alighieri.

Checchè ne sia, noi facciamo buon viso per altra ragione a Dante giovanetto, e vedendo come tanto tesoro di grazia e d'amore potè adattarsi in sì fieri sdegni all'urto delle passioni politiche, siamo involontariamente condotti a deplorare le lotte, le invidie, le calunnie reciproche, le recriminazioni incessanti onde vediamo ogni giorno ricrescere la funesta gramigna, e mutare in nemici implacabili molti ch'erano nati ad amarsi e a consecrare d'accordo il braccio e l'ingegno al trionfo della giustizia e della libertà dello spirito umano.

Torniamo a casa, cioè al palazzo dell'Esposizione. Fu buonissima idea quella di separarne i due principali compartimenti con quel giardinetto rinfrescato da getti d'acqua, e rallegrato da piante vive. Era necessario quel po' di natura tra le due serie d'opere d'arte. L'occhio si riposa ed anche il pensiero. E possiamo, volgendoci a manca, incontrarci con quel *Dantino* del Civiletti, che sembra modellato ai tempi del Fiesolano, e si mostra nello sguardo e nell'attitudine delle membra tutto commosso alla prima vista, al primo sorriso di quella che non potendo essere sua donna, fu la sua musa. Il Civiletti è nome nuovo per noi, e ci vien dalla patria di Nina Sicula con una schiera di giovani artisti, alunni, a quanto pare, di quella grande Accademia ch'è la Natura.

Questo Dantino ci ricorda il *Colombo* del Monteverde. Hanno entrambi la medesima età, e quasi la stessa postura: ma l'espressione è diversa. Il Colombo ha nello sguardo una espansione maggiore: il Dante

è soprafatto e quasi sbigottito dalla scarica elettrica che l'ha colto. L'uno scoprirà l'America, mentre l'altro creerà un altro mondo per indiarvi il nome e l'immagine di Beatrice.

*
* *

Il Pensabene è anch'esso di Palermo. Aveva letto negli ultimi commenti danteschi la lettera di frate Ilario, che racconta la visita del poeta proscritto al convento del Corvo. È una pagina della vita di Dante, men conosciuta delle altre, e che si presta benissimo alla pittura. Il guelfo moderato, che, volendo conciliare le due parti estreme che laceravano la sua patria, sperimentò la sorte di quelli ch'ei condannava all'inferno,

A Dio spiacenti ed a' nimici sui,

dispiacque ai caporioni delle due fazioni, l'una delle quali lo sbandì, l'altra gli chiuse alle spalle la porta. In certi tempi la neutralità sembra un delitto, ed è per certo un pericolo. È d'uopo spiegare la propria bandiera, come voleva Solone, e combattere, dovesse il conflitto infelice terminar coll'esiglio, come quello di Dante. Il naufrago approdò nella Lunigiana alle porte di un cenobio, dove i frati impinguavano raccogliendo il frutto delle comuni sventure. Entrò nel chiostro, e si aggirava tetro e pensoso sotto quei portici. Un frate, forse il padre Ilario medesimo, gli domandò che cercasse. *Pace!* rispose il travagliato Alighieri. Il frate avrà sogghignato ironicamente, poichè ne' conventi medesimi la pace è un frutto assai raro. La pace è in noi stessi, se possiamo serbarla;

non dipende dai luoghi. Onde il poeta soggiornò assai poco, per quanto sembra, nel convento del Corvo, e riprese il bordone dell'esule.

Il quadro è ben pensato dal Pensabene, i frati son vivi e veri; ma la figura del poeta è minor del concetto. Bisognava studiarla anch'essa dal vero: che già non mancano in Italia uomini che potevano suggerirgli una espressione più giusta. Il soggetto può ancora trattarsi con miglior esito.

***

Il Mazzia, professore di disegno nell'Istituto di Napoli ed eccellente scrittore, come appare da un aureo libretto ch'egli dettava sul metodo da seguirsi per cogliere il bello senza allontanarsi dal vero, ci mandava un Dante trasfigurato, del quale sembra aver attinto l'idea nell'elegante centone del Giusti, pubblicato a Firenze quando fu scoperto il profilo giottesco.

Citiamo i versi:

E beato mirando
Nel volume lassù triplice ed uno
Ove si appunta ogni ubi ed ogni quando,
U' non si muta mai bianco nè bruno,
Sai che per via d' affanni e di ruine
Nostre terre latine
Rinnoverà come piante novelle
L' amor che muove il sole e l' altre stelle.

Il *Dante* del Mazzia, scende lieve dall'Eliso dove dimora, non sapresti dire se ombra o uomo, certo illuminato da una luce spiritale e divina. Scende tra i

bronchi e i cardi spinosi di questa terra, e si affisa in Roma, avvolta ancora nelle tenebre del doppio servaggio. Ma il poeta che lesse nelle pagine del destino la sorte riserbata all' Italia, guarda codeste ruine collo sguardo sereno e fidente di chi prevede un più lieto avvenire.

Quei versi avrebbero dovuto essere scritti sotto a quel quadro, o almeno ristampati nel catalogo. Non bisogna chieder troppo al pubblico che si aggira per quelle sale. Sarebbero bastati quei versi a far meglio comprendere l'idea del pittore, che seppe dar corpo all' immagine, e aggiugnere all' epopea dantesca una pagina inedita ancora. Peccato che queste varie fasi della vita dantesca non potessero essere riunite in un solo compartimento, com' io mi sforzo di rannodarle in questo mio scritto fuggevole! L' una darebbe luce all' altra, e il loro insieme, e le lacune medesime avrebbero suggerito agli artisti futuri qualche nuovo soggetto. Molti tratti della vita di Dante sono ancor nuovi per l'arte, come son nuovi alcuni tratti pittoreschi del gran poema.

---

§ XI.

TIPI DANTESCHI.

Ciò che costituisce il poeta vero, è la facoltà di creare tipi e caratteri di persone che abbiano una propria fisionomia. Perciò si chiama poeta, da una parola che significa fare e creare.

Non so se Ettore e Andromaca sieno vissuti quali Omero ce li dipinge, e scolpisce: ma esistono nel suo poema e vivranno eterni nella mente dei popoli.

Uno di questi poeti creatori è Dante. Egli ha creato Catone e Virgilio più grandi forse che non furono nelle istorie; ha creato Beatrice, e Francesca, e Matelda, e Piccarda, e Pia, ben diverse da quelle che vissero sulla terra ai suoi tempi. Ha creato Manfredi, Sordello, Ugolino, Guido di Montefeltro, Bonifazio VIII e Gregorio, a non parlare dei mostri, delle chimere, dei diavoli e degli angeli onde popola il cielo e l'abisso: una mitologia moderna da disgradarne l'antica, chi ben sapesse servirsene.

Petrarca non ha creato che Laura, una pallida immagine di Beatrice: Laura, la madre delle undici mila smorfiose che hanno popolato il Parnaso italiano d'allora in poi.

L'Ariosto ebbe ingegno più plastico. Alcuni de' suoi cavalieri e delle sue dame, benchè attinti alle leggende della Tavola Rotonda, vivono di vita propria e vivranno: Angelica, Alcina, Bradamante, Orlando, Artù, Ruggero, ecc. Il Tasso prese alcuni di questi tipi e li perfezionò dal punto dell'arte. Clorinda, Erminia, Armida hanno preso il luogo delle altre: Rinaldo, Tancredi, Olindo e Sofronia son suoi.

Dopo questi grandi poeti, non vi fu che lo Shakespeare che abbia dato forma organica e viva alle forme incerte de' suoi predecessori. Otello, Amleto, Giulietta, Desdemona, Ofelia e qualche altra delle sue donne vivranno immortali, comechè i pittori e gli scultori moderni, moltiplicandole senza discrezione, faccian di tutto per mettercele in mala vista.

I poeti moderni crearono qualche tipo, specialmente i tedeschi. Faust e Margherita sono creazioni del vecchio stampo. Tra i francesi, la sola che ci abbia fatto conversare con creature viventi è la Sand. Il Manzoni fu miglior creatore di tipi nel romanzo che nelle tragedie. Il tema è vastissimo e tutto irto di controversie, perciò m'arresto, e mi limito a questo, che basta, se non è troppo, al proposito mio.

Il qual proposito è di mostrare come i tipi danteschi, ch'ebbero l'onore di essere incarnati e riprodotti nelle opere esposte a Milano, non hanno molto a lodarsi de' loro illustratori. Parlo, come soglio, più dell'idea che dell'artificio e del merito più o men grande onde fu reso sensibile.

*
* *

Comincio dal dire che il più fedele e più grande fra gli illustratori di Dante, che ci rimangano, è il Flaxman. Con que' suoi profili semplici e duri, egli ha reso meglio di ogni altro i tipi danteschi. Dico fra quelli che ci rimangono, poichè abbiam perduto irreparabilmente i disegni di Leonardo e di Michelangelo.

Citiamo i due di Francesca. Vorrei poterli porre qui sotto gli occhi de' miei lettori per risparmiare una pagina. Il Flaxman ci diede il bacio di Francesca e di Paolo, qui sulla terra, e la dolorosa visione de' due cognati all' inferno.

Le due pitture moderne che levarono maggior grido furono quelle dell' Ingres e dell'Ary-Scheffer: ma entrambi, se non c' inganniamo, rimasero inferiori non solo a Dante, ma ai due schizzi dell' illustratore inglese.

Il verso dantesco:

La bocca mi baciò tutto tremante,

non può comprendersi senza rivivere un momento nel medio evo, e senza aver sott' occhio quel libro degli Amori di Ginevra e di Lancilotto, la cui lettura diè l' ultima spinta ai due cognati infelici.

Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci il viso....

I pittori e gli scultori che cedettero alla tentazione di raffigurare plasticamente quel terribile bacio, hanno

essi pensato se si potesse rendere coi colori il *tremito*, e col marmo lo *scolorar* delle labbra, che sono le note essenziali del bacio dantesco?

Il Flaxman accortamente disegnò l'istante che precede al fatto.

Dipinse l'anelare di Paolo, e la lotta di Francesca che ancor resiste e sottrae la faccia, pur abbandonandosi colla persona, mentre il libro fatale le sdrucciola dalle mani e dalle ginocchia ristrette. L'artista comprese che certi fatti non si possono rendere colle linee che un momento prima o un momento poi.

Consiglierei il Pessina, che ci ha dato in marmo il bacio famoso, a rileggere il canto V dell'*Inferno*, e a riscontrarlo col profilo di Flaxman. E poi mi permetterei una breve osservazione su questo fatto.

Che c'è di veramente nuovo e poetico nel bacio di Francesca e di Paolo? Che c'è di veramente singolare in quell'avvenimento, che meriti d'illustrarlo con tanti commenti? Un cognato che s'innamora della moglie del fratello assente, e cede alla sua passione, e strascina la povera donna lungo il fatale pendio! Che vi era in questo fatto che gli meritasse l'onore di essere cantato da Dante e illustrato da una miriade di artisti? Ci sono forse cinquanta tragedie, senza contare quella del Pellico che tutti sanno a memoria.

Tutti codesti poeti ed artisti non hanno pensato che l'elemento veramente tragico di questo dramma non istà nel fatto medesimo di un illecito amore, ma sta nella terribile espiazione a cui Dante ha creduto di condannare i colpevoli; sta nell'amore che sussiste anche nelle regioni senza speranza, ove la bufera infernale aggira eternamente i colpevoli. Finchè un poeta non osi scendere nell'inferno, e riprendere costì la tela dantesca, e far parlare i due spiriti non pentiti

e non divisi, protestando contro una pena che castiga eternamente un momento d'oblio, noi non avremo che il prologo della tragedia, un prologo, a dir vero, troppo comune nel mondo.

Ary-Scheffer sentì codesto, e prese dalla illustrazione del Flaxman la scena descritta nel V canto. I miei lettori l'hanno certo veduta almeno nella bella incisione del Calamatta. Ary-Scheffer, ingegno inventivo come si mostrava in molte delle sue opere, qui si rassegnò a riprodurre quasi per intero il profilo del Flaxman; e molti diranno con me che avrebbe fatto meglio a non allontanarsene punto. Egli cominciò con questo dipinto la sua carriera, e l'espose a Parigi, dove arrivava nuovo e straniero. Il quadro, vendibile per un migliajo di lire, minacciava di non trovare chi lo comprasse. Non c'erano più fondi, poichè il giurì, compiacente (tutto il mondo è paese), aveva comperato cogli ultimi mille franchi un quadrettuccio di cavoli, opera di un dilettante, ricco ed amico. Per ventura questo dilettante si accontentò dell'onore, e persuase la commissione ad acquistare il quadro dell'Ary-Scheffer — quel quadro che ora si pagherebbe cento mila lire, benchè un po' bituminoso quanto a colore, e dovesse essere, quanto a disegno, emendato dall'incisore romano.

Perdonatemi, o lettori, se a proposito del gruppo del Pessina io mi divago raccontandovi queste istorie. I vecchi, voi lo sapete, vivono di memorie, e sono novellatori instancabili. Ma le novelle e le favole hanno la loro morale, e questa me la tengo in petto, lasciandovi liberi di formularla da voi.

*
* *

Dopo la Francesca, il tipo dantesco più bello e poetico è la Beatrice. E mi pento quasi di aver dato alla prima la precedenza. La Beatrice è più intellettiva, più spirituale, più nuova. È la donna indiata, che non serba degli affetti mondani se non la memoria, o quella parte di essi ch'è scevra affatto di colpa. La Beatrice è la Teologia, dicono gl'interpreti più saputi. Bravissimi! Per fortuna c'è a Firenze l'ospitale di Santa Maria Nova, che fu fondato dal padre di lei e da Madonna Tessa, che forse le diede il latte. E la via di contro, che si chiamava finora via delle Pappe, fu per buona sorte cresimata via Folco Portinari. La Beatrice dunque fu creatura viva, e fu amata da Dante con quell'affetto che si legge nella *Vita Nuova*, e, benchè ita sposa ad un altro e morta nel fiore degli anni, meritò dal poeta l'apoteosi più splendida che avesse mai donna mortale dai poeti antichi e moderni. E se vi fu donna che meritasse mai il titolo e l'attributo di musa, certo fu dessa. L'Ary-Scheffer fu il migliore interprete del concetto dantesco, o piuttosto fu quello, che, completando i profili di Flaxman, ci pose sotto gli occhi la più bella immagine di Beatrice che mai scendesse dalle regioni poetiche nel campo dell'arte.

La Beatrice fu meglio compresa e meglio raffigurata anche dagli artisti italiani. Il suo concetto è più semplice, e riunisce in sè quello della musa greca e della santa cristiana. È il doppio officio che Dante le assegna, dalla sua prima apparizione a Virgilio nel limbo all'ultimo inno che scioglie nel paradiso, pri-

ma di riprendere il suo seggio nella corona celestiale delle beate. Due volte si ricorda d'esser mortale: nel limbo, quando dopo aver raccomandato a Virgilio

L'amico suo e non della ventura

nasconde gli occhi verecondi in cui brilla una lagrima, tacita prova dell'amore che serba ancora per Dante: l'altra, quando lo rimprovera dell'averla alcuna volta dimenticata per correr dietro ad altre lusinghe. E questi due tratti, avvicinandola alla terra e alla condizione della donna mortale, la rendono più cara e più bella. Io, pittore, la coglierei volontieri in questi due episodj del gran poema.

All'Ary-Scheffer parve altrimenti. Imitando anche in questo il Flaxman, la dipinse nel momento in cui i suoi sguardi s'appuntano al cielo, colla virtù visiva che le consente la grazia, per discernervi quelle supreme armonie tra il mondo spirituale e il sensibile, che poi rivelerà al suo amico e discepolo. Anche di questa avrete presente la bella incisione, non del Calamatta ma di uno de' suoi più celebri antagonisti.

Il Magni, nella sua statua, ricordò certamente, non so se il Flaxman o l'Ary-Scheffer; ma rappresentò la sua Beatrice da sola, rivolgendo gli occhi e le palme al cielo, come per invocarlo propizio al peregrino dei regni oltramondani. Non è veramente nè una musa, nè un'amante: è piuttosto una santa. È concetto cristiano, ma meno originale e meno dantesco. Certamente il Magni ha pensato più a fare una bella statua, e a battezzarla con un bel nome, che ad incarnare la giovanetta Portinari, indiata dall'amore, e trasfigurata in una visione ideale ispiratrice del bello e del vero.

*
* *

Prima di lasciare questo soggetto dei tipi danteschi, e la sala particolarmente dedicata alle sculture, voglio rifarmi daccapo e dare un saluto ad uno degli amici di Dante, a torto dimenticato nella *Commedia*, e qui ricordato da Costantino Corti. Intendo parlare di Corradino di Svevia che gitta il guanto ai suoi carnefici, quel guanto che fu raccolto a Palermo quando gridò: *mora, mora.*

Dante ci dipinse e scolpì, per così dire, Manfredi:

Biondo era, e bello e di gentile aspetto.

Il Corti s'ispirò a questo verso, e tale ci raffigurava l'ultimo Svevo: giovanetto infelice, ed innocente dei delitti della sua razza e degli odj tenaci di cui fu segno. L'innocente pagò pei colpevoli. Era giusto che l'arte raccogliesse anch'essa quel guanto ed onorasse quella memoria e quel nome. Costantino Corti, l'autore del *Lucifero fulminato*, lo fece da par suo.

Questo tardo tributo reso a quella razza che impersonava fra noi il principio ghibellino, e che sebbene tedesca si era fatta iniziatrice della politica e della letteratura italiana, cade quest'anno più opportuno che mai. E così vorrei che alcun altro artista italiano avesse ricordato quel Desiderio che prima e meglio dei *Reali di Francia* avrebbe condotta l'Italia a quella indipendenza, ch'è ancora in troppe cose un desiderio ed un voto. Tutti i soggetti danteschi, esposti alla pubblica mostra milanese, son netti da quegli umori neo-guelfi che troppo a lungo regnarono, e ora si vor-

rebbero riscalducciare, nella politica non solo, ma nella letteratura e nell'arte. Ma la fibra italiana si è ritempra alla scuola dell'esperienza. Gitta il guanto, o Corradino di Svevia, ai nuovi conciliatori tra il papato e l'impero! L'Italia saprà raccoglierlo un'altra volta. E se vi sarà chi s'ostini a disfare pietra a pietra l'edifizio che abbiamo cementato col nostro sangue, non sarà sola Palermo che manderà il grido di guerra, ma tutte le città italiane che sentirono per tanti secoli il doppio servaggio, onde fu reso imbelle il nostro braccio ed immiserita in paure fantastiche e in dispute bizantine l'anima nostra.

---

§ XII.

IL RITRATTO.

Si può dire del ritratto in pittura ciò che dicesi del sonetto in poesia; ch'esso è il più facile a fare e il più difficile a fare bene.

Infatti, fra tanto numero di sonetti che ingombrano il Parnaso italiano, i sonetti veramente perfetti si contano sulle dita: e tra le opere dei primi pittori, i ritratti che serbano la impronta del maestro non sono molto più numerosi.

La pittura laica incominciò, si può dire, col ritratto. I primi, almeno in Italia, sono quelli delle persone devote che commettevano ai pittori una pala d'altare per la chiesa o la cappella da loro fabbricata o protetta. Noi li vediamo a' piè del trono della Vergine e dei Santi, dipinti in profilo, colle mani giunte e cogli occhi rivolti all'immagine in attitudine di preghiera. Ne abbiamo un bell'esempio nelle sale dell'arte antica. Questo fu come l'anello che emancipò la pit-

tura dalle forme ideali, o meglio rituali, e dai soggetti esclusivamente sacri. Avendo a ritrarre persone vive e non consecrate dalla tradizione ecclesiastica, il pittore incominciò a studiare il vero e a ritrarlo con tutta la fedeltà e l'evidenza di cui era capace. Il ritratto nacque, e con esso l'arte libera che trae le sue ispirazioni dalla natura, avviandosi lentamente verso la pittura storica che ne segnerà l'apogeo. Gli apologisti dell'arte cristiana non sono di quest'avviso; ma la verità è più forte ch'essi non sono.

Le arti nacquero tutte all'ombra del santuario e dei templi; non solo presso ai cristiani, ma presso ai greci e più là. I primi ad essere ritratti furono gli dei e i semidei, poi gli eroi, gli atleti, i grandi capitani, i filosofi, le belle donne. Dal semplice ritratto si procedette alle scene domestiche, ai fatti storici, ai monumenti. La pittura, che prima decorò il tempio e corruscò nelle vetriere delle cattedrali, passò ad ornare le sale dei palazzi pubblici, le logge, le dimore principesche e patrizie. Di divina si fece umana; di sacra, civile; di ecclesiastica, laica. Ciò che ha perduto da un lato guadagnò dall' altro: divenne oggetto e istrumento della coltura comune. Non neghiamo che subisse anch' essa la legge della periodica decadenza. Si fece una strana miscela di profano e di sacro: e le nozze di Cana, e il banchetto in casa del fariseo parvero a Paolo Veronese una buona occasione per isfoggiare lo sfarzo della sua tavolozza, e per per ritrarvi, vestiti delle lor toghe senatorie, i personaggi più illustri del tempo suo; come a Michelangelo parve opportuno collocare tra i reprobi i suoi nemici nel *Giudizio* della Cappella Sistina. Ora, codeste si direbbero profanazioni, e si separa nuovamente il sacro dal profano. I ritratti non si dipingono per le chiese, ma per le sale

private e per le pubbliche gallerie. Lo studio del vero giovò anche alle pitture di chiesa. La *Salve Regina* del Morelli ha da ciò gran parte del merito che tutti riconoscono in essa. Le Madonne così dette di San Luca non sono più le madonne dei nostri tempi, come non sono più madonne i ritratti puri e semplici di una modella. Il pensiero guida la mano. L'arte, anche senza saperlo, riceve l'impronta del tempo e ritrae lo stato della civiltà attuale, qual ch'ella sia.

*
* *

La scoperta del Daguerre e i successivi miglioramenti della fotografia parvero minacciare il ritratto. La natura, dicevano, ritrae sè stessa; l'immagine passa, come un raggio di sole, a traverso l'ambiente e si riproduce sulla carta con tutta la magia del chiaroscuro. Fra poco verranno i colori, e addio pittori. — Ora si va più a rilento a proferire questa sentenza di morte. Si conviene che la fotografia è un grandissimo aiuto per la pittura, e specialmente per il ritratto, ma non perciò si crede inutile l'opera dell'artista. Noi vediamo anzi popolarsi più che mai le nostre Esposizioni di ritratti di ogni dimensione. Vero è che la maggior parte di questi sono fotografie colorite o poco meno; ma fra i mille ve n'ha pur sempre taluno che nessuna fotografia potrebbe raggiungere. Ci vedi la mano del maestro, ci discerni quel carattere individuale che la riproduzione meccanica non può dare. L'arte trionfa un'altra volta della camera oscura. Si adopera la riproduzione fotografica come la moneta spicciola; ma chi vuole un ritratto che resti, una effigie che ritragga non solamente i lineamenti mate-

riali, ma l'anima, il sentimento, la vita, ricorre pur sempre ai buoni pittori, e domanda il lento e sapiente magistero dell'arte. Si è capito che il ritratto non può essere un'opera istantanea. Rade volte avviene che voi presentiate all'obbiettivo del fotografo la vostra fisonomia nel suo sincero carattere. La vita è qualche cosa di così mutabile che sfugge alla lente. Ne avrete le linee, i tratti principali, ma non l'espressione, che è l'anima. Questa non si rivela che all'occhio del grande artista, il quale, componendo e scomponendo, trova alcune volte il tono del colore, il lampo di luce, la curva insensibile che rende il vero e crea nel medesimo tempo l'opera d'arte.

Poichè il ritratto è anch'esso un prodotto sintetico del vero esteriore e della intuizione ideale dell'artista, l'immagine, prima di passare sulla tela, attraversa gli organi visivi del pittore, si modifica nel cervello di lui, e n'esce trasfigurata in bene o in male, secondo la ricchezza e la qualità delle idee e delle fantasie dell'artista, verificandosi anche in questo l'aforismo del gran Leonardo, che ogni pittore pinge sè stesso. Vedete il ritratto di Monna Lisa. Voi ne scorgete le tracce in moltissime pitture del Luino e degli altri pittori contemporanei. Donde mai l'eccellenza e la bellezza incomparabile della Gioconda del Louvre, se non dal genio, e forse dall'amore che le portava Leonardo? Egli la vedeva cogli occhi propri; la vedeva, non solo in quell'aspetto che appariva agli altri, ma quale l'aveva immaginata, sognata ed amata. Monna Lisa non era più la donna comune: essa era il complesso di tutte le bellezze e di tutte le armonie che successivamente erano passate come lampo nel sorriso e nello sguardo di lei, animati dal sorriso e dallo sguardo del pittore, e indovinati e interpretati

da quella mente di poeta e d'artista. Facendo il ritratto di una donna, egli aveva dipinto la donna nel suo carattere universale di bellezza e di grazia. Ecco ciò che nessun processo fotografico potrà mai dare; ecco come il vero si trasforma nell' ideale e diviene un' opera d'arte.

*
* *

A pochi ritratti, massime se moderni, possono applicarsi questi severi criterj; ma pochi sono pur quelli che possano considerarsi come opera d'arte. Tra gli antichi ricordiamo quelli di Rembrandt, di Holbein, di Tiziano, del Morone, di Leonardo, di Raffaele, e quel miracolo della scuola leonardesca segnato Bernardino da Treviglio, gemma della mostra di Brera, sotto il quale potrebbe scriversi qualunque nome più illustre.

Il soggetto, è vero, c'entra per molto, se non in questo, nei ritratti più celebri. La Monna Lisa e la Fornarina non erano pei due pittori due donne comuni. Quando Raffaele dipingeva Leon X e quello che fu il suo successore al papato, aveva dinanzi due caratteri così opposti e tutti e due così singolari, che, pur dipingendo il vero, scriveva una storia. Altrettanto si dica del ritratto di Filippo II dipinto dal Vecellio, e del cardinal Bentivoglio dal Van-Dyck. L'Aretino e l'Ariosto, ornamenti della Galleria veneziana, spirano dalle due tele di Tiziano quali si conoscono per l'opere loro. Altrettanto si può dire di alcuni ritratti di Velasquez, sparsi per tutte le pinacoteche d'Europa.

Citiamo di proposito questi grandi nomi, perchè non si aspetti da noi una critica particolare dei molti e troppi ritratti che furono mandati ed accettati alla

Esposizione milanese. E non ne parleremmo punto nè poco, se non risplendessero fra tanta congerie tre o quattro ritratti veramente notabili sotto ogni aspetto: primo fra i quali quello che ci mandava il Morelli, e dopo questo quello autografico dell'Hayez, già ricordato, ed uno o due del De Sanctis. Poniamo primo quello del Morelli, poichè veramente, se non si sapesse ch' è di lui, e non si conoscesse la persona ritratta, sarebbe da mettersi in riga con quelli antichi pur mo' citati. Quel giovanetto non è insigne per bellezza di tipo, nè rivela nello sguardo, nelle labbra e negli altri lineamenti, alcuna storia di dolore o d'amore. Il suo pregio consiste nel color trasparente delle carni, nell' intonazione robusta, nell' assenza d' ogni artificio di scuola. Non ha propriamente colore, non ha espressione particolare, ma spicca dal fondo confuso, come persona viva, e tondeggia senz'ombra, e ti attrae e ti arresta tuo malgrado, ancorchè abbia vicino uno dei buoni ritratti della scuola fiorentina, di Amos Cassioli, e l'attenzione sia supremamente preoccupata dalla *Madonna* e dalla *Deposizione dalla Croce* dello stesso Morelli. Non dubitiamo di segnalare quel ritratto come la gemma dell' Esposizione attuale, e quasi non dissi della pittura moderna; il solo che potrebbe essere collocato, senza sfigurare, in una collezione d'antichi. Nè importa che il fondo non appaia finito, e si possa discutere l'esattezza di alcune linee. L'occhio dello spettatore non ha tempo di scendere a' più minuti particolari. Accetta ed ammira l'insieme, l' *operis summa*, che è l'importante, senza por mente alle *picciole macchie:*

> Non ego parvis
> Offendar maculis.

*
* *

Il De Sanctis di Roma, che avrebbe potuto mandarci un bel quadro commessogli dalla Casa reale, si contentò di ornare una parete co' suoi ritratti. Tre sono di persone conosciute in Italia: onde si può lodarne la somiglianza e la giusta espressione dell'anima e del pensiero. Il migliore ci sembra quello del Cantù: non per le qualità che notammo nel ritratto del Morelli, ma per lo studio di imprimere ai lineamenti del viso quel carattere che il tempo e gli avvenimenti scolpirono nello sguardo, nella bocca, nelle rughe, nei minimi tratti di quello. Tu leggi chiaro in quel volto come nei libri dello scrittore. Lo stesso, nella debita proporzione, si potrebbe dire del ritratto dell'Aleardi e del ministro Venosta, se non che di quest' ultimo era più difficile cogliere il fondo dell'animo sotto la superficie fredda e indeterminata del diplomatico.

Non so se la bella dormente del Tofano sia veramente un ritratto; ma nessuno ci accuserà di uscire dall'argomento, se riposiamo volontieri lo sguardo su quell'aspetto mollemente voluttuoso, su quelle guance soffuse dal mador dell'estate, su quel petto che sembra muoversi tra veli scomposti, secondando l'alternar del respiro. Questa tela, e la maniera ond'è toccata e dipinta, annunzia una di quelle sottili ricerche tecniche, che rivelano l' artista che pensa e ripensa prima di accontentarsi dell' effetto ottenuto. Speriamo che il Tofano non ismarrisca il bene pel desiderio del meglio, e teniamo conto della promessa che ci fa di darsi a conoscere nelle prossime Esposizioni con qualche lavoro di maggior lena.

*
* *

Non vogliamo chiudere questa breve rassegna dei ritratti senza parlare del busto del Manzoni, modellato e scolpito dallo Strazza dal vero. Egli ci ha dato veramente Alessandro Manzoni, qual è nell'anno di grazia 1872. La dignità della persona e la gloria del nome aggiungono pregio e valore a quelle fattezze, comecchè poco atte ad esprimere l'arguto sorriso, il pensiero profondo del poeta lombardo. I futuri artisti, e lo Strazza medesimo, giovandosi di questa effigie come di un documento, cercheranno nelle tragedie, negli inni, e sopratutto nel romanzo suo, una scintilla di quel genio onde soltanto può animarsi una creta che ci dia completo nei lineamenti lo spirito del Manzoni.

Così, l'opera dell'artista è diversa da quella del fotografo, perchè non ci dà soltanto lo aspetto fuggevole del momento, ma l'armonia del pensiero e dell'affetto, quel non so che indiscernibile ai più, che le tempeste della vita, i tormenti del dubbio, le sùbite rivelazioni del genio lasciano impresso nei lineamenti del volto. Il ritratto, massime delle persone che appartengono alla storia dello spirito umano, e che riassumono in certo modo il movimento letterario di un'epoca, domanda un' opera lunga e paziente, una conoscenza profonda ed intima del soggetto e un intelletto d'amore per discernere e significare colla materia, sia marmo o colore, l'indole dell'ingegno, la tempra dell'animo e il carattere sincero e permanente dell'uomo.

Alessandro Manzoni di G. Strazza.

§ XIII.

L'ELEMENTO POETICO NELL'ARTE.

Parlando dell'arte e degli artisti abbiamo sovente, a bello studio, adoperato il nome generico di poesia e di poeta, nel significato etimologico della parola. Poichè per noi il poeta e l'artista vero non è colui che si limita ad imitare e a riflettere i fenomeni della natura, ma quello che *crea* e che *fa*. In questo il poeta e l'artista convengono entrambi. Anche nel pittore e nello scultore che si propone di ritrarre al vero le sembianze di un uomo, e fare ciò che si dice un ritratto, abbiamo mostrato nell'articolo precedente come l'elemento personale, l'opera intellettiva dell'artista si mescoli e si combini spesso inconsapevolmente coll'oggetto ch'egli ritrae. Così nacquero i capolavori del Leonardo, del Tiziano, del Rembrandt, del Vandyck, del Velasquez, e dei loro pari. Quei medesimi che mettono il maggiore scrupolo nel riprodur sulla tela ciò che veggono cogli occhi, se sono artisti, vi aggiungono

sempre del proprio, vuoi nella scelta del soggetto che non è mai fatta a casaccio, vuoi nell'alterare le proporzioni del vero. Essi non pensano che l'oggetto veduto cogli occhi non passa mai sulla tela e non si modella in creta, se non passando attraverso l'apparato ottico, il sensorio comune, l'arcana compagine del cervello, e il prisma multiforme della fantasia. L'imagine riprodotta è impregnata di questa sostanza propria dell'artista. E chi più ha, più dà.

Non ridete di grazia, o partigiani sofistici del realismo, che negate l'elemento poetico nell'arte, perchè non l'aveste dalla natura, o non cercaste collo studio di accrescerlo. Io non parlo di voi; — nè anche se costituendo una specie di consorteria riusciste ad imporvi per un momento alla moda; nè anche se alcuno dei vostri schizzi laboriosamente condotti avesse ad esservi pagato come un Raffaello od un Murillo.

*
* *

Questo che non dubitiamo affermare di tutta la pittura e di tutta la scultura in genere, ha un'applicazione speciale in quelle opere che traggono il loro obbietto dal mondo fantastico e mitologico antico o moderno. I centauri, le chimere, i satiri, i fauni dei Greci non vennero certamente a modello dinanzi agli artisti che li colpirono. Nè si crede che Raffaello vedesse cogli occhi il suo Cristo trasfigurato, nè che gli angeli e i demoni, che sono tanta parte delle leggende cristiane, sieno proprio discesi dal cielo, o usciti dall'inferno per essere ritratti al vero dai nostri pittori di chiesa. Nè la Venere Medicea e quella di Milo, nè il Giove egioco e la Minerva del Partenone saranno cer-

tamente apparse a Fidia o a Timante. Per questi almeno non avrò contradditori. Tutt'al più diranno che codesta è l'arte del passato, e ch'essi appartengono al presente, anzi all'avvenire.

Essi parlano dell'avvenire come di una cosa determinata e sicura. Noi non abbiamo lo sguardo così aquilino, nè ci vantiamo di leggere nel futuro. Diciamo solo che la modestia sta bene a tutti, che le lettere scritte ai posteri non sono sempre sicure di venire recapitate, e che quel poco che possiamo intravvedere al di là del presente non sarà che una seconda edizione più o meno emendata e corretta di ciò che fu. Avremo dunque un mondo fantastico accanto al mondo reale e materiale, e i poeti e gli artisti avranno per officio di ravvicinare questi due mondi, o richiamando all'uomo maturo i ridenti fantasimi della sua gioventù, o consolando i suoi sensi affaticati e rattristati dalle dure realtà della vita, cogli idoli del desiderio e della speranza. Accanto al dialettico che argomenta, al pirronista che dubita, allo scettico che nega, vi sarà sempre il poeta e l'artista che daranno imagine e corpo agli ultimi risultati del pensiero umano e della filosofia positiva.

*
* *

Molti degli oggetti che ho citato nei passati articoli, a prova e ad esempio del mio discorso, appartengono a quel mondo fantastico di cui parlo. Il *Dante* trasfigurato del Mazzia, la *Madonna* del Morelli, il *Garibaldi* del Russo, la *Beatrice* del Magni hanno non poco del poetico e del leggendario. Sono concetti dell'artista, più che fedeli rappresentazioni del vero. Il *Genio di Franklin* è un'idea scientifica vestita d'ossa e

di polpe: una vera creazione. Tutte le figure che voi traete dal Tasso, dall'Ariosto, dal Milton, se non sono pretesti per raccomandarci la vostra modella, appartengono alla poesia. I romantici, che al principio di questo secolo si erano fitti in capo di rinnovare il mondo morale e ribattezzare l'umanità, non fecero, quanto all'arte, che sostituire alla vecchia una nuova mitologia. I genj divennero angeli, i fauni presero l'aspetto di diavoli; le ninfe, le sirene, le muse scomparvero dalla scena per dar luogo alle streghe, alle ondine, ai gnomi, alle valkirie. Che cosa ci abbiano guadagnato l'arte e la verità, non saprei. *Gli Dei se ne vanno*, diceva Heine. *Il gran Pan è morto:* si era già detto al cominciare dell'êra cristiana. Il gran Pan non muore mai, e gli Dei ci ritornano *rinnovellati di novelle fronde.*

Voglio appunto parlarvi ora di due opere d'arte che appartengono all'antica e alla nuova mitologia. Le *Sirene* di Edoardo Dal Bono, e gli *Amori degli angeli* del Bergonzoli.

*
* *

Questi ultimi non sono cosa nuova per noi. Li abbiamo veduti all'Esposizione universale di Parigi, e, se ben ci ricorda, ne abbiamo parlato coll'entusiasmo che destavano in tutti.

L'idea di questo gruppo ha il suo fondamento nella Bibbia, dove è scritto che i figli degli iddii furono presi d'amore per le figlie degli uomini. Chi fossero codesti iddii e i loro figliuoli non è ben chiaro. I commentatori interpretano la parola per angelo. Gli angeli dunque, puri spiriti, avrebbero preso carne per dare nel

genio alle belle figliuole degli uomini, e si sarebbero mescolati con esse in illeciti amplessi.

I poeti moderni, i romantici, fecero naturalmente tesoro di questa oscura tradizione conservata ne' libri sacri, e il Moore, fra gli altri, scrisse un poemetto famoso sugli amori degli angeli. Il Maffei lo tradusse, alla sua maniera, ciò s'intende, e gli diede il diritto di cittadinanza nostra. Questo mi dispensa dal citare qui qualche brano del medesimo. Si tratta di tre spiriti, un cherubino, un serafino, un arcangelo che si lasciano prendere alla rete da tre belle fanciulle di razza semitica, ciascuna delle quali ha una propria fisionomia e un proprio modo d'amare; onde una di esse volendo, come già Semele, vedere il Dio in tutta la sua bellezza divina, si abbraccia con esso: un'altra lo ajuta a risalire verso le sfere serene ond'era disceso per amor suo: la terza coppia se ne sta a mezz'aria, e ci apparisce sovente, ogni qual volta c'incontriamo nel mondo in due anime innamorate che vivono l'una per l'altra.

Sembra che quella coppia felice sia comparsa da ultimo al Bergonzoli o a chi per lui: onde ne uscì questo gruppo bellissimo che diede alla fantasia del poeta irlandese quella forma plastica che forse mancava ai suoi versi. Abbiamo qui presso, nella villa che fu Sommariva, il *Bacio d'Amore e di Psiche*. Il Marsure, seguendo le traccie di Canova, tentò il *Bacio di Zeffiro e Flora*; ma morì disperato per la guerra accanita che gli mossero i suoi rivali, prima di poter tradurlo in marmo. Il Bergonzoli fu più felice, poichè potè raccomandare il suo nome a quest'opera imperitura.

Noi non descriveremo questo grandioso gruppo. Esso è là nel posto più cospicuo della prima sala, e non v'è uomo nè donna che non l'abbia veduto, ammirato e

invidiato. E chi non l'avesse veduto ancora, s'affretti a fargli una visita, poichè questa seconda riproduzione prenderà il volo come la prima, e sa il cielo in qual luogo la coppia amorosa andrà a riposarsi e a nascondersi.

*
* *

Le *Sirene* stanno di casa a Napoli, onde non è meraviglia che l'artista, che ha saputo così bene ritrarle, appartenga a quella parte d'Italia. Il signor Dal Bono ce le ha non solamente ritratte, ma le ha rivendicate dalle mille calunnie che le deturparono. Molti aveano detto che avevano la coda. Figuratevi! Le Sirene codine! Che seducessero ed anche divorassero i malcapitati nel loro regno, si può concederlo; questo si vede anche ai nostri tempi, che non sono mitologici. Dico divorare in senso metafórico, poichè non tutti concordano che fossero antropofaghe nel significato vero o cannibalesco della parola. Bisognerebbe qui ricordare la leggenda, che è tanto antica, quanto l'altra delle nozze morganatiche tra gli angeli e le figliuole dell'uomo.

Mi contenterò di dire che le Sirene erano tre, come le tre Grazie, come le tre Parche, come le tre Furie. Erano state tradite dai loro amanti, e per giusta vendetta si erano poste in agguato nel golfo di Napoli, presso all'isola di Capri, nella Grotta Azzurra, e là, aspettavano al varco i tre naviganti che le avevano offese, sfogando intanto la loro collera sugli altri membri della razza spergiura degli uomini.... di quell'età mitologica; chè non vorrei mi accusaste per avventura di accusare d'infedeltà gli amanti del tempo nostro!

Li aspettavano al varco, come dissi, li allettavano coi loro vezzi e col canto; e se non avevano, come Ulisse, la prudenza di turarsi le orecchie col cotone e di farsi legare all'antenna, erano fritti. Quei bianchi cranj che il Dal Bono dipinse sulla spiaggia, dov'esse riposano, parlano chiaro.

Che fine facessero le Sirene non è ben certo. Anzi vi è chi crede che non abbiano fatto alcun fine, ma vivano ancora, come gli altri dèi del paganesimo, nei loro antri muscosi e nelle loro grotte fatidiche, aspettando la rivoluzione del gran periodo religioso che le ha condannate all'esilio o messe a domicilio coatto.

Checchè ne sia, le Sirene del signor Edoardo Dal Bono vivono certamente, e sorridono raggianti di una gioia maligna alla vista di quella nave greca o etrusca, o tirrena che sia, la quale, spinta dal vento o dalle correnti, viene a rompere in quelle sirti, e a pagare il fio dell'altrui sceleraggine.

Il Dal Bono ha veduto per certo, se non le Sirene, che l'avrebbero divorato, almeno quegli effetti maravigliosi di luce, quei riflessi del mare e del cielo che sembrano inverosimili, e son così veri per chi li ha veduti e studiati dall'incantevole spiaggia di Mergellina e da' verdi ciglioni di Capri e di Nisida.

Dai bozzetti e dagli acquarelli che sono esposti del medesimo artista si può vedere con quanto amore egli abbia studiato e ritratto il suo golfo. Sappiamo ch'egli ha sul cavalletto qualche altra tela, dove la storia delle Sirene sarà continuata e risolta. Noi gli raccomandiamo d'imitare l'esempio di Ulisse, affinchè per avventura non gli tocchi la sorte di tanti altri che rimasero vittima della propria imprudenza e dell'altrui seduzione. Una cosa ci riconforta sui suoi destini, ed è che le Sirene, ch'egli ha in certo modo *riabilitate*

e dipinte sì belle, non vorranno rendergli sì trista mercede. Si sa che fino il diavolo, dipinto da un pittore napoletano senza corna e senza coda, sotto l'aspetto di una bella donna, nella cappella di Sannazzaro, presso Mergellina, rimeritò il pittore con non so quali doni e favori.

Altrettanto auguriamo al Dal Bono da parte delle Sirene, perchè gli lascino almen tanto di vita, d'amore e di giovinezza che basti per rivelarci col suo pennello i misteri di quel mondo fantastico, nel quale egli spazia con tanta disinvoltura, come fosse il suo proprio regno e la sua propria dimora.

Per conchiudere, quei pittori e scultori che, dotati d'istinto poetico nutrirono la mente di buone lettere, continuino ad attingere i loro soggetti nelle regioni fortunate della poesia negate agli idioti, e sieno sicuri che non mancherà loro nè l'ammirazione degli spiriti colti, nè l'oro dei mecenati, nè il bacio delle sirene e degli angeli.

---

§ XIV.

PITTURA E SCULTURA DI GENERE.

Mi servo di questa parola perchè è consecrata dall'uso, non perchè mi sembri nè la più chiara, nè la meglio compresa. È una locuzione d'origine francese. Tutti l'ammettono parlando d'arte: ma s'io volessi interrogare i miei cortesi lettori intorno a questo o a quel quadro, chiedendo loro a quale categoria lo ascrivano, sarebbero probabilmente altrettanto imbarazzati quanto io lo sono in questo momento. Nessuno vorrà, cred'io, dividere i quadri secondo la loro dimensione. Ci sono quadri colossali, come quelli del signor Viotti: *Un Idillio a Tebe*, che è un quadro di genere. Quadri di genere sono i *Bagni pompejani* del Maldarelli e del Brambilla, benchè le figure sembrino grandi al vero. Per contrario ci sono quadri che tutti ammettono tra la pittura storica, benchè sieno di picciola mole. Nè un nome storico, o un fatto riferito in qualche cronaca basta a dare carattere sto-

rico ad una pittura, per bella che sia. Ci sarebbe da continuare per tutto un giorno, senza riuscire ad intenderci meglio.

Io sarei molto tentato di definire i generi della pittura, come Rossini definiva i generi della musica: musica buona, o musica cattiva: il che risponde a quell'aforismo di Voltaire che diceva buono ogni genere di componimento teatrale, tranne il *noioso*.

Questa però sarebbe una spiegazione illusoria, poichè ognuno potrebbe replicare: qual è la musica buona, quale la cattiva, e quale è il genere d'arte che non annoia?

I miei lettori mi permettano anche per una volta di esser pedante. Orazio ha detto nella famosa epistola ai Pisoni: *ut pictura poësis:* mi sia lecito invertire la similitudine e dire: la pittura si divide in tanti generi, quanti ve ne sono per la poesia, specialmente drammatica.

Orazio riconosceva due generi supremi, la *tragedia* e la *commedia*, ma non li credeva tanto distinti l'uno dall'altro, che in alcuni casi non si toccassero e confondessero. I Greci dapprincipio si contentarono anch'essi di queste due categorie, ma la loro commedia abbracciava il mondo fantastico e tutte le condizioni e i casi molteplici della vita. Del resto, essi, come noi moderni, chiamavano la poesia rappresentativa con un solo nome comune: *dramma*, che significa *azione*, comprendendo in esso la tragedia che eccitava il terrore e la pietà, e la commedia che correggeva i costumi, ponendo in ridicolo certi vizi sociali che non parevano degni del fuoco.

Per finirla, io crederei che su questa base si potessero classificare assai bene i vari generi di pittura che si coltivano a' nostri giorni. C'è la tragedia, c'è

la commedia, c'è l'idillio campestre, o domestico, che si voglia; c'è sopratutto il dramma, che confonde alla maniera di Shakespeare tutte queste gradazioni del mondo morale, e commove altamente gli animi col contrasto delle varie condizioni sociali, poste a riscontro l'una dell'altra.

Intendiamoci bene: io non aspiro punto di sottomettere i nostri artisti alle categorie de' rettorici. So ch'essi sono o si credono indipendenti e superiori a codeste pedanterie. Ciò che ho detto finora serve per me, povero critico, che desidero d'esser compreso, e per quei pochi lettori che non si appagano delle parole vaghe ed hanno la singolare pretensione di pensare col loro capo.

*
* *

Ciò che abbiamo detto finora intorno alle opere d'arte esposte a Milano, storiche, sacre, fantastiche, concerne la prima categoria. Anche il ritratto, se di persona storica e dipinto in modo da rappresentare in un dato individuo i caratteri generali dell'uomo, può sollevarsi alla medesima altezza.

Le altre opere, più numerose, che non abbiam toccato finora, o sono drammi, o commedie, o poesie pastorali espresse coi colori, coll'argilla e nel marmo. Ciò che vi diamo quest'oggi non è una rassegna completa. Citiamo solamente alcune opere più insigni, quanto basti perchè i lettori m'intendano e facciano il resto da sè.

Quando l'arte uscì dall'ombra del santuario, e, gittato uno sguardo sulla immensa natura, vide aprirsi un campo più vasto e più libero al pennello, allo scalpello, alla parola, si trovò nella condizione di un cieco

che riacquista l'uso degli occhi, o di uno schiavo che entra in possesso della sua libertà. Usò ed abusò del suo libero arbitrio. Tutto ciò che vedeva le parve bello, e come tale lo prese a soggetto de' suoi lavori. Specialmente nei paesi dove si proclamò la riforma religiosa, gli artisti, non avendo più chiese e monasteri da decorare, pensarono a trattare soggetti più umili, che potessero convenire alle abitazioni dei privati, picciole o grandi, povere o ricche. Quindi ritratti, scene della vita comune, orgie, baccanali, feste cittadine e campestri, fatti d'armi; in una parola tutto ciò che sarebbe soggetto di dramma, di commedia o di farsa nel mondo teatrale. Ecco l'origine di quell'arte che si suol chiamare di genere. La stessa rivoluzione era seguita anche in Grecia, quando ai tempi così detti favolosi ed eroici tennero dietro età più civili e costumi men buoni. Dapprima non si poteva erigere statua ad un uomo: più tardi se ne innalzarono tre mila in un anno a Demetrio di Falera! Era il tempo che pittori e scultori non badavano più alla qualità de' soggetti, e, avendo a decorare case, taverne, bagni e bordelli, presero l'ispirazione dai luoghi, più che dal gusto dilicato e dalle nobili idee. Ebbero anche i Greci i loro pittori di bagatelle (Ρωπόγραφοι) e i loro Teniers, i loro Murillo, che si chiamavano pittori di toppe e di cenci (Ρυπαρόγραφοι). Pompei è là per provarlo. Solamente i Greci delle isole e del continente, educati in quell'atmosfera di luce e in quella religione che faceva presiedere un nume ad ogni incidente della vita, erano più immaginosi nelle loro pitture di genere; e dovessero anche decorare un *pistrinum*, o fabbrica di pane, rappresentavano una schiera di genietti benevoli che staccavano dalla mola gli asinelli affaticati, e li accarezzavano, palpandoli colle tenere mani.

La Grecia era restata fino agli ultimi tempi di decadenza la patria delle Muse e delle Grazie.

*
* *

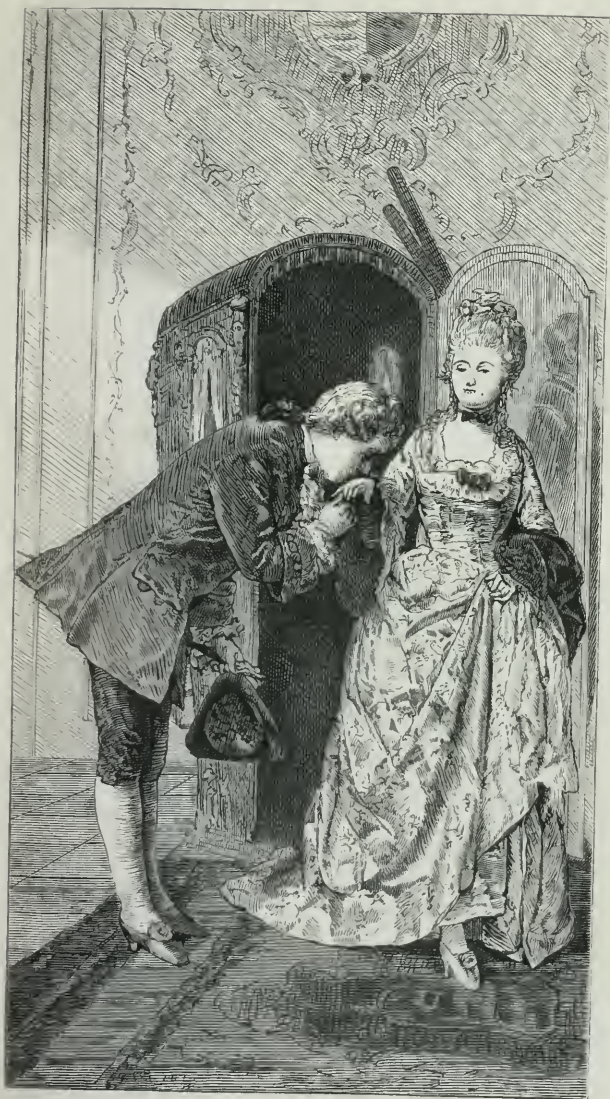
Veniamo a noi. E chiedo perdono a parecchi de' più valenti artisti lombardi di aver ceduto alla tirannia del metodo, ed aspettato sì tardi a richiamare sui loro eccellenti lavori l'attenzione de' miei lettori. Poco danno per essi, che esposero opere tali che non hanno d'uopo di lunghi commenti e di sottili interpretazioni per piacere ed essere apprezzate secondo il merito.

Chi non conosce e non ama il simpatico Mosè Bianchi di Monza? Egli espose quattro tele quest'anno, che riconfermano ed allargano la sua riputazione già adulta. Non parlo del torso di donna battezzato *Cleopatra*. È bello da sè senza cercargli attestati in Egitto e nelle Piramidi. Ma l'altra donna, la *Signora di Monza*, è cosa che supera la misura di un quadro di genere. È un quadro storico quanto la donna quivi ritratta, e tanto più commendevole in quanto non si limita all'individuo, ma riproduce una miseria sociale che dura ancora, e rinasce a dispetto della ragione, della civiltà, e, direi, dell' umanità. Il pittore di Monza ha completato la *Ildegonda* del Grossi e la *Innominata* di Alessandro Manzoni. Il suo quadro non è commedia, ma tragedia piena di sangue e di lagrime; e se l'animo nostro non fosse così ottuso dall'abito di assistere a tali spettacoli, quella mezza figura ci desterebbe il terrore e la pietà della tragedia antica, come la Ifigenia, la Giocasta e la Fedra. Quel pallore, quei capelli recisi dalle cesoie sacerdotali, che non sai s'ella blandisce o tormenta colle sue mani,

hanno una muta eloquenza, e mandano un grido di protesta che tutti comprendono. Tutti? Ho detto troppo parlando dei presenti. Quando quel grido sarà inteso da tutti, i monasteri di donne saranno disfatti, non da una legge timida e inefficace, ma dalle mani del popolo che sgretola le bastiglie.

Quasi a temperare l'effetto di questa scena, il Bianchi ci dipinse tre altre donne che pregano, senza esser costrette dai voti. Il grado del fervore è diverso: le due popolane hanno la preghiera angosciosa di chi non ha speranza che in Dio: la damigella, appartenente ad una condizione sociale più agiata, prega in piedi, coperta dal velo che mal ne dissimula i lineamenti; prega tranquilla, e chiede probabilmente una grazia che le sarà fatta. Chi potrebbe negar qualche cosa a quella damigella così aggraziata e così discreta? Questo del soggetto, ch'è sempre il primo per me: quanto al disegno, alla composizione, al colore, diremo solo che il Bianchi ci sembra entrato quest'anno in una nuova fase dell'arte: nuova e migliore. Le tinte sono più fuse, più velate dall'aria; e nella monaca altrettanto più commendevoli, quanto chiedono meno alla tavolozza e più alla qualità del soggetto ed alla mipressione che intende lasciare in chi vede.

*
* *

I due fratelli Induno, Castore e Polluce dell'arte lombarda, esposero anch'essi qualche soggetto già noto ed altri che ora vediamo ed ammiriamo per la prima volta. Anch'essi procedono di bene in meglio. I quattro soggetti di commissione esposti da Girolamo, *La pittrice*, *Capitolo primo*, *Dorme*, e *I due pifferari*, sono

Capitolo primo di Gerolamo Induno.

finiti, come conviene a quadri di gabinetto e come or vuole la moda, ma oltre a ciò immaginati e toccati con singolare maestria. I committenti sognavano forse il ritorno della Reggenza: quindi l'Induno seppe prendere dal Greuze e dal Dorat tutte le grazie incipriate del secolo scorso, aggiugnendo, specialmente nella madre che veglia il suo bambino, un po' d'affetto contemporaneo, un po' di quella gentilezza che vien dal cuore.

Il fratello Domenico espose il suo quadro, già noto monumento della prima pietra posta a Milano per la Galleria Vittorio Emanuele. Tutta quella moltitudine di persone sono altrettanti ritratti, come conveniva al soggetto. La scena è resa colla maggiore evidenza; e l'architetto Mengoni, non avesse altro merito che d'aver creato il soggetto, nè altre ricompense che il possesso di questo quadro, avrebbe di che essere orgoglioso e contento dell'opera propria. Gli altri quadri del medesimo artista, che fanno corteggio al citato, hanno tutti più o meno gli stessi pregi. Quella graziosa *Pittrice* venderà per certo l'opera sua, qualunque sia la tela che sta dipingendo! molti si piglierebbero anche la pittrice per giunta. Ma ci vuol altro!

*
* *

Una scenina comica di Marco de Gregorio è *Il parroco del villaggio.* Io avrei detto i due parroci, poichè veramente quel gallo tra le galline, che gli sta daccanto, esercita anch'esso una specie di autorità rispettata e amata tra la sua greggia.

Il De Gregorio è un pittore che si dà per *realista* e *verista*, ma non ispinge all'estremo la sua maniera. Studia il vero quanto basta per rendere l'idea, ma

tra le mille cose vere che incontra, sa scegliere le belle ed argute. Il suo quadro è un epigramma pieno d'atticismo e di spirito. Discende in retta linea dal famoso *Ritorno dalla conferenza* di Courbet.

*
* *

I pettegolezzi alla fonte del Giuliano mi richiamano alla mente una canzone popolare di Nizza, raccolta dal Karr. Volete udirla? È una di quelle vispe giovanette che sta cantandola:

Non credete ai vagheggini:
Sono un branco d' assassini.

Quando sono a noi daccanto,
Mio tesoro, io t' amo tanto!

Quando son da noi lontani
Se ne lavano le mani.

E cioncando in lieto coro
Se la ridono tra loro.

— Quella tale, poverina,
Per me spasima d' amore!

Voglio amar la sua vicina
Per levarla dall' errore.

Poverina! io già non l' amo,
Può cercarsi un altro damo! —

— Io di dami ho una dozzina:
Non mi dite poverina.

Sono ricchi e sono belli:
Voi veniste dopo quelli.

Sono belli e son gagliardi:
Voi veniste troppo tardi!

Botta e risposta per un soldo. Il Giuliano ha esposto molte altre cose, parecchie delle quali commesse o vendute. Beato lui! La sua najade però, per essere meglio chiamata *L'onda*, la si vorrebbe mezza velata tra le bianche spume del mare. Così la imaginarono il nostro Agneni a Roma, e il Cabanel a Parigi. Ma l'onda è mobile e prende quell'attitudine che vuole il vento e il capriccio; sicchè non discuto sui gusti.

Mi riserbo a parlare in altro capitolo dei due quadri del Clerici, e di quello di Roberto Fontana: *La sposa russa dinanzi al giurì.*

§ XV.

GENERE.

I due quadretti del Clerici, *La pappa* e *La madre ammalata*, danno occasione ad una serie di questioni tecniche che non è possibile passare sotto silenzio nè anche agli ultimi sgoccioli della nostra rassegna. Non sono codesti i primi lavori che vediamo di lui, ma parlando di questi, s' intende di tutti. Il Clerici si propone di raggiungere col pennello il finito della miniatura e rendere con eguale diligenza e studio minuto del vero tutte le parti dei suoi dipinti, le masserizie, le pareti affumicate, le fotografie o litografie incollate alle medesime, fino la polvere e la fuliggine del camino. I suoi quadri, se non avessero le figure, sarebbero bellissimi interni e, come tali, ognuno li accetterebbe come un prodigio di verità.

Ma il Clerici ci mette le sue figure, la sua solita famiglia di popolani, la madre, il padre, la comare, la chioccia, il cane, il gatto, ecc. Immagina e dipinge

nella sua cucina o nella sua camera un idillio di felicità domestica: la nidiata di bimbi che aspettano l'imbeccata, il marmocchio che riconosce la madre col primo sorriso, il padre che si fa madre al bisogno, la bimba grandicella che regge i primi passi del fratellino, ecc. Le figure sono studiate e rese colla medesima cura, colla medesima perfezione. Qui nasce la disputa tra gli artisti ed il popolo: questi batte le mani, sorride a quei bimbi, ravvisa in quella scena di famiglia un' immagine, un ideale della propria o di quella che vorrebbe avere; e va in visibilio. Confesso che questo accade anche a me che non sono pittore e non ho la nidiata dell'amico Picozzi. Ma i pittori, massime quelli che amano il far largo, la pennellata, l'abbozzo alla Morelli, il sottinteso, l'indefinito, sorridono di pietà alle eterne pappe del Clerici; e chiamati a formulare il loro giudizio, tacciano il colto pubblico d'ignoranza, ed il pittore di non dare a ciascun oggetto quel modo di perfezione che gli spetta, e di trattare col medesimo tocco le seggiole, e i mattoni, e le persone viventi, e le varie stoffe di cui si vestono.

Un po' di ragione c'è in tutto questo: i quadri del Clerici son troppo lisciati, e c'è alcuno de' suoi imitatori, per esempio il Ribossi nella sua *Vigilia di Natale*, che non perde nulla a trattare il soggetto con maggiore disinvoltura. Ma quanto al sorridere di pietà, non l'ammetto e non lo perdono. Per tante orgie, e modelle, e bagnanti, e partite di piacere, onde ci riempite le sale e ci rompete le tasche, lasciateci dimenticare un momento il gran mondo, per bamboleggiare con quella nidiata. Il Clerici ha trovato il buon filone: attinge le sue ispirazioni alle pure fonti delle gioje domestiche. Se non avete figliuoli, o più non isperate

di averne, passate oltre. Io non posso accusare la moltitudine che si affolla intorno a questo nuovo Greuze che preferisce la pappa fatta, all'*œuf cassé* dell'antico. E se c'è un po' di soverchia finitura, o, se volete, leccatura in certe parti di quei deliziosi quadretti, gliela perdono, come perdono a molti altri il difetto contrario. E comprendo, ed amo quel babbo, che si fa mamma per un momento, come ho ammirato a Parigi un calzolajo rimasto vedovo con quattro figlie, che si mette gli occhiali per abbottonare un guanto alla più piccina, prima di mandarle tutte alla scuola. Era un quadretto di un pittore inglese di cui non ricordo il nome; ma mi resta l'opera nella mente, e quasi sotto agli occhi; e mi piace di veder riprodotta dal nostro Clerici la medesima nota dell'affetto paterno. Quando l'arte fa dimenticare sè stessa, per farvi vivere un momento in quel mondo che vi ritrae, ha raggiunto un alto grado di perfezione, e mi inclino.

Ad un poetastro, che sorrideva della facilità delle strofette metastasiane, rispose un critico esperto: Signor abate, ne faccia lei un pajo per umiltà! — Così direi volontieri a qualche detrattore del Clerici.

Mi chiama in uno dei vicini compartimenti il quadro di *Costumi russi* di Roberto Fontana. L'ho veduto l'anno scorso, e lo riveggo con nuovo piacere quest'anno. Giammai soggetto più scabroso fu trattato con tanto garbo e con maggior verecondia. Non so se quell'uso si conservi a' dì nostri, ma questo quadro, non rappresentasse che una spiritosa invenzione, sarebbe pur sempre cosa bellissima e vera. Ecco un giurì

posto a difficile prova. Un giurì di donne incaricato di pronunciarsi sopra il merito e l'integrità di una loro compagna! Eppure la sentenza sarà favorevole: con tanta fiducia l'aspettano madre e figlia!

Una persona molto arguta mi diceva a proposito: Perchè non si fa altrettanto cogli uomini? La sola domanda è più scandalosa del quadro del Fontana. Ma non è per questo men ragionevole ed equa. Passo ad altro, non senza esprimere la speranza che il giovane pittore proceda d'anno in anno nel suo cammino. Quando si comincia così, non è lecito nè addormentarsi sui proprj allori, nè mettere in mostra cose troppo scadenti, come ci sembra la sua *Beatrice Cenci.*

*
* *

Il soggetto della povera Cenci è ancora al punto in cui l'ha lasciato Guido Reni, che l'ebbe a modello. E la sua mezza figura, benchè copiata e ricopiata un milione di volte, resta ancora inaccessibile anche ai copisti più insigni. Ora, tolto il veto papale, il processo di lei, non mai prescritto, sta per risorgere. Vero è che resta una questione di denaro, e non più. Malgrado l'infallibilità pontificia, l'opinione pubblica s'è già pronunciata a favore della famiglia distrutta. E questo si deve forse a quella mezza figura del Reni e alle opere letterarie che seppe ispirare. Tanto può l'arte, o pittori! Questo dovrebbe sollevare l'animo vostro, e farvi comprendere la grandezza del vostro officio e la dignità del vostro carattere. Quella mezza figura varrà forse a provocare una giusta riparazione, che da tre secoli fu sospesa e si credeva schiacciata sotto il pietrone dell'obblio! Ci sono altre solenni giustizie che

aspettano il loro giorno. E questo giorno verrà, se il silenzio degli uomini di legge e le connivenze de' magistrati saranno scossi e vinti dalla parola dello scrittore e dall'opera dell'artista. Coraggio dunque, poeti ed artisti! Voi potete più dei papi e dei re, se saprete conservare l'animo libero, ed appellarvi al giudizio del vostro pubblico, che v'intende!

***

Ritorniamo nelle sale inferiori, nelle quali abbiam dato troppo alla pittura storica, e troppo poco a quella che insistiamo a chiamare di genere. Ripeto che la divisione è arbitraria e che non l'abbiamo seguita se non per non ismarrirci in tanta varietà di lavori.

I due quadretti del Miola, gli *Internazionali al tempo di Spartaco*, e gli *Oschi di Mergellina*, sono due pitture notabili per disegno e per tavolozza. Il Miola non fa qui le sue prime prove. In questi due quadretti si sente il fare di un uomo avvezzo a cose maggiori, e desideroso di avere un campo più vasto a mostrarsi. Quella parola *internazionali* dice molto. In quel gruppo di gladiatori addensati in un corridojo del circo e scossi alla voce di Spartaco, tu immagini agevolmente più che non vedi. Quadro storico non è, perchè manca o si distingue appena il protagonista, ma discerni benissimo il Gallo, il Germano tratti schiavi a Roma, carne venduta, muscoli senza pensiero, che, scossi da una parola, da una speranza, da un sentimento di vendetta, possono sorgere in un istante e mettere in grave pericolo la patria dei vincitori, troppo immemori del diritto e della giustizia.

Gli *Oschi di Mergellina* sono una scenina contem-

poranea. Chi è stato a Napoli ed ha un po' studiato quel popolo, sa distinguere i superstiti delle due grandi famiglie, Osca e Greca, da cui uscirono le generazioni presenti. Gli Oschi non sono morti, nè i Greci. È morta o trasformata la lingua, ma non la razza co' suoi istinti, colle sue attitudini rispettive. L'Osco è la pianta selvatica e primitiva: il Greco è l'innesto, uno degli innesti che alterarono mano mano la prima razza. L'avvenire ci serba forse qualche sorpresa. Il tallo selvaggio riprenderà il suo vigore e metterà i suoi rampolli sani e robusti.

*
* *

Due altri nomi d'artisti napoletani vogliamo ricordare e salutare prima di passar oltre: quello di Raffaello Tancredi, che disputò a Firenze il premio governativo al Focosi, col suo *Buoso di Duera*, soggetto tratto dall'inferno di Dante: un altro traditore punito dal popolo, come il *Guido* del Cavallotti. Qui il Tancredi ci dà l'*Arresto dell'ammiraglio Caracciolo, tradito da un servo.* L'orrore del tradimento inspira l'anima onesta del giovane napoletano. Ce ne congratuliamo coll'uomo più ancora che coll'artista, che sa rendere il suo concetto con perizia crescente.

L'altro nome è quello dell'Altamura, che sarebbe meglio rappresentato dalla sua *Italia* che toglie alla lupa i suoi parvoli, e li nutre col proprio latte, anzichè col suo quadro di genere di grandi dimensioni, il quale ci mette sott'occhio una famiglia napoletana in giorno di festa. Imponiamo silenzio al desiderio naturale del meglio, per trasportarci in ispirito tra quel verde, sotto quel cielo, alla vista di quel golfo incantato!

*
* *

Nelle gallerie annesse molti altri lavori ci aspettano: ma non c'è spazio per tutti quelli che sarebbero degni di menzione onorevole. Non vogliamo però tacere d'alcuni, dove l'idea ravviva il pennello dell'artista, e dà valore all'opera sua. Il Rinaldi ci presenta un ricordo del Parini e dell'Alfieri. Il primo con quella sua faccia onesta e dolcemente austera dà lezioni ai due damigelli incipriati, che spesero troppo tempo a vestirsi, per darne abbastanza alle preziose lezioni di tal maestro. Ma se non essi, apprendiamo noi, figliuoli di un altro secolo, a far giustizia tra i maestri e i discepoli, tra lo scrittore arguto e galantuomo, e quella generazione di gentiluomini, che il vento della libertà caccia dinnanzi a sè come pula.

L'Alfieri declama non so quale scena della sua *Mirra* alla contessa d'Albany, che doveva essergli fedele fin dopo morto, innalzandogli in Santa Croce, per mano di Canova, il monumento a lui dovuto dall'Italia. Vediamo accanto alla bella contessa, ancor bimbo, quel Massimo d'Azeglio che ci conservò ne'suoi *Ricordi* l'aneddoto. L'Alfieri declamava male per solito; ma qui aveva una spettatrice innamorata e convinta, e scommettiamo che quel fazzoletto che tiene è molle di lacrime, non so se d'entusiasmo o d'amore. Così mi piacciono i quadri di genere, nè importa che alcuni li chiamino col nome di pittura illustrativa. Il Rinaldi appartiene alla giovane scuola che segnerà un nuovo passo nella carriera ascendente dell'arte.

*
* *

Mettiamo a coppia il Michis e il Malatesta, benchè il primo nel suo *Addio alla sposa* si mostri relativamente assai più provetto e già salito ai primi gradi dell'arte. Il Michis è pittore accurato e operoso. I suoi quadri gli guadagnano sempre più la stima del pubblico, e per la qualità de' soggetti e per la maestria del trattarli.

Narciso Malatesta viene di razza come il falco che mise tra le mani al suo paggio. Il motivo è gentile, ma ricorda troppo un quadro notissimo del Couture. Mi piace assai, e mi tocca per la ragione accennata nel primo articolo di questa rassegna, il suo *Cimabue* visitato dai Priori di Firenze, mentre stava emancipando la sua *Madonna* dalle pastoje dell'arte bizantina. E più mi piacerebbe, per l'altezza del soggetto, il suo *Pescara* che sta provocando le rivelazioni del gran cancelliere Morone, per tradirlo presso l'altro generale di Carlo V, Antonio de Leyva, generale e spia, come lui. Oh! Vittoria Colonna, come doveva finire il tuo adorato Alfonso, il vincitore del re cavaliere a Pavia! Oh quanti nomi che la fiaccola dell'istoria sincera strascinerà nella mota! Ma forse altrettanti nomi di vittime illustri dovrà riporre sopra l'altare. E questo principalmente sarà l'officio dell'arte.

Questo soggetto, appena sfiorato, rimane a trattarsi. Il Malatesta ci pensi, e non lasci ad altri la gloria di sorpassarlo.

---

§ XVI.

PAESI, MARINE, INTERNI, ECC.

Chi di voi non ha letto, cortesi lettori, un romanzo del Saintine, intitolato *Picciola?* È la storia di un prigioniero politico, segregato dagli uomini e quasi dalla natura, in una casamatta. Questo infelice passava i suoi giorni nella sua cella, poco visitata dall'aria e meno dal sole. Se non che il carceriere gli permetteva di uscire un'ora ogni giorno, e di respirare sotto una specie di portico quel tanto di ossigeno che gli bastasse per vivere e sentire lungamente la sua condanna. Fra le piètre mal connesse del portico spuntò, non so come, un'erba senza nome, che, inavvertita, cresceva ogni giorno svolgendo lentamente le sue pallide foglioline. Il prigioniero la chiamò *Picciola* (doveva essere un italiano) e prese ad amarla. Non ricordo la fine della pianta e dell'uomo. Forse la crudeltà de' suoi giudici gli strappò quella pianta, unico indizio della vita universale, unico oggetto del-

l'amor suo, come fu tolto il suo ragno domestico al prigioniero della Bastiglia. Forse il povero uomo morì quando non vide più la sua *Picciola.* Non mi ricordo bene, ma ciò poco importa. Non intendo raccontarvi il romanzo del Saintine: volevo solo spiegarvi come, in difetto di uomini e di animali, si possano amare le piante e convivere con esse, come avessero senso e virtù di ricambiarci l'affetto. Quanto amavo io in un quarto piano di Venezia, o in una casuccia della vecchia Trieste, un garofano che vegetava in un coccio sulla finestra di rimpetto alla mia, o l'umile parietaria che tappezzava di verde l'umida muraglia che mi chiudeva l'orizzonte e mi toglieva la vista del mare! Compresi allora come si possa amare, non solo un lembo di cielo, la cima di un albero che vive e cresce dinanzi a noi, ma un ricordo dipinto della terra, dell' aria, delle piante, dell'acque correnti; in una parola, un quadro di paese, una marina, un raggio di sole imitato dall'arte!

E comprendo benissimo ciò che disse giorni sono un critico molto assennato nel *Secolo*, a proposito del paesaggio, delle sue origini storiche e delle due scuole che si dividono in questo ramo speciale dell'arte che la moda predilige a' dì nostri. Comprendo perchè codesto genere di pittura piaccia sopratutto nei paesi ed ai popoli settentrionali, a cui la natura, per una metà dell'anno, nega lo spettacolo de' suoi frondeggi. Quivi non è da meravigliare se la pittura di paese abbia raggiunto il massimo grado di perfezione, e se desti un tale entusiasmo da supplire alle altre forme dell'arte. Nè i Greci, nè i Latini antichi ci lasciarono traccia alcuna di un paesaggio come oggetto principale di un quadro: e i pittori del risorgimento, quando diedero sfondo ai campi dorati delle loro Madonne, e

rallegrarono la scena con un po' di paese veduto lontano da una finestra, trattarono codesto come un accessorio del quadro, come un ricordo della propria terra, quasi come la propria firma. Di tali ve ne sono nei quadri di Leonardo, del Ferrari, del Conegliano, del Perugino. Massime i veneziani e i fiamminghi, ai quali un po' di verdura faceva spesso difetto, la dipingevano ne' loro quadri come una rarità. S'imita volontieri e meglio ciò che ci manca nel mondo, e le più belle descrizioni della primavera si fanno nell'inverno, quando la terra è coperta del suo freddo lenzuolo di neve.

*
* *

Valgano queste osservazioni per iscusare gli Italiani se non levarono mai tanto grido pei loro paesi, e se anche nell'Esposizione presente questo genere di pittura brilli piuttosto per il numero che per l'eccellenza. Ciò forse non saremmo costretti a confessare, se i due Palizzi, il Vertunni, il Volpe di Napoli, il Castelli di Roma, e qualche altro, ci avessero mandato alcuno dei loro capi d'opera; ma codesti maestri, chi per una ragione, chi per l'altra, si astennero, lasciando libero il campo ai loro discepoli e ad altri che ebbero altronde l'ispirazione. Tuttavia, non possiamo conchiudere la nostra rassegna senza ricordare con lode i nomi di quelli che più si distinguono fra la turba.

*
* *

Proseguendo nell'ordine inverso che abbiam tenuto fin qui, scendendo cioè la scala degli esseri, dall'an-

gelo all'oggetto privo di vita e di senso, c'incontriamo nei cani, negli asinelli, nel bove magistralmente dipinto dalla contessa Borromeo. Ci senti la scuola del Palizzi ad un miglio; e nell'assenza del maestro, siamo lieti di scrivere nell' *album* dei veri artisti il nome illustre di una dama lombarda. Ella non si limita a copiare fedelmente il pelo e le lane dei suoi modelli, ma ne indovina e ne esprime la vita, aggiungendovi forse del proprio, come fanno sempre gli artisti veri e i poeti, i quali, seguendo un segreto istinto dell'anima umana, danno all'erbe il senso, ai bruti l'intelligenza e l'affetto, e all' uomo e alla donna la grandezza del semidio e la purezza celeste dell'angelo. In ciò sta l'arte che crea. Perciò nei bei versi di Virgilio e di Lucrezio sentiamo affetto e pietà per gli animali da essi descritti. A ciò non sempre si eleva il pennello di Rosa Bonheur. Il Palizzi e gli allievi suoi, come questa che ricordiamo, portarono questo genere di pittura ad un grado non ancora raggiunto, perchè nell'animale domestico intravidero qualche cosa di umano, come se fra questi organi, men nobili de' nostri e meno perfetti, vivesse in pena un'anima d'uomo, condannata a siffatto genere d' espiazione, o meglio uno spirito che si va maturando per assumere più tardi la forma e la coscienza dell'uomo, nella scala progressiva ed armonica della vita.

Vive a Portici una picciola colonia d'artisti, segregata dagli altri, e desiderosa, forse un po' troppo, di far parte da sè. Questa scuola nascente è rappresentata fra noi da tre nomi che corrono ora per la prima volta per le bocche degli uomini: De Nictis, Rossano e De Gregorio. Il primo espose troppo tardi, per entrare nella lizza, alcuni quadretti, o piuttosto studj dal vero di picciole dimensioni, ma trattati con mano

sicura e con intelletto nuovo dalla natura. I due bozzetti, presi sul luogo dell'ultima eruzione del Vesuvio, bastano a mostrare quanto molti altri, seguendo la convenzione, smarrissero il senso del vero. Quanto alle dimensioni minime a cui si condanna, non c'è di che muovergli accusa. L'infinitamente piccolo è perfetto in natura come il vasto e l'immenso: la bellezza delle pietre incise dai Greci ci mostra come ciò possa aversi anche nel mondo dell'arte.

Il De Gregorio fu già da noi ricordato altrove. Guarda anch'egli la natura, massime quella che si prospetta da Portici, con occhio limpido, e la traduce fedelmente sopra la tela. Poco ci aggiunge del suo; ma lo approviamo per ciò che non si limita alla parte insensibile, ma sa dipingere, come il De Nictis, l'abitatore di quelle spiaggie ridenti: l'uomo, dirò così, del Vesuvio, e quelle donne che ricordano le antiche pompeiane, assai meglio che altri non creda e non faccia.

Il Rossano è più giovane: in pochi passi, come il Nettuno d'Omero, percorse una lunga carriera, e il suo *Porto di Napoli*, il suo *Tramonto*, il suo *Cacciatore* tra le fratte sono cose relativamente perfette, e certo i migliori quadri di paese onde possa gloriarsi l'Esposizione presente.

Ci sono due paesisti di nome Mancini, che non sono punto mancini nell'arte. Quello di Napoli, co' suoi quadri ch'espose, non giustificò la sua fama, già grande: quello di Milano procede di bene in meglio, e la gran tela di paese che occupa il centro della galleria annessa, quanto al rappresentare al vivo una sponda dei

nostri fiumi con esattezza quasi geologica e botanica, raggiunge la meta, e non lascia desiderare di meglio. Ma l'arte, sia pure negli angusti limiti del paesaggio, chiede di più. Un *pezzo* di spiaggia resa con tutto lo scrupolo, non è che un pezzo di spiaggia. Ora l'opera d'arte, qualunque ella sia, dev'essere un organismo completo; dev'essere quel non so che di *simplex et unum*, che già citammo, di Orazio. Quella unità che non è sempre in questo o in quel sito, in questo o in quell'oggetto, deve indovinarsi dalla fantasia dell'artista, e deve splendere nell'opera sua. In questo è insigne il Castelli, che fa il paese poetico e storico, studiando accuratamente le parti e creando con esse l'insieme: arte che non ha chi la rappresenti in Milano.

*
* *

Il paesaggio così detto storico ebbe un celebrato cultore in Massimo d'Azeglio. Un altro subalpino, che n'ereditò la maniera e vi aggiunse una freschezza che mancava al maestro, è il Delleani, quale che sia dei due fratelli di questo nome, o sieno collaboratori degli stessi quadri ambidue. Il *Bivacco dei soldati di ventura* ci lascia un'impressione fresca del vero, non fucata dal solito manierismo. E più si vede, più piace. L'altro quadro di *Firenze antica* è più duro, e possiamo agevolmente immaginarla diversa e *lieta dell'aer suo*, secondo la frase del Foscolo. Altri studiosi del paese ci mandava Torino, che meriterebbero speciale ricordo, se non fossimo già troppo alle strette.

Milano ebbe un capo-scuola nel Bisi, e la scuola e la maniera del maestro è benissimo rappresentata quest'anno dalla figliuola Fulvia nel suo *Uragano*. È un

quadro che non teme rivali nel proprio genere, e segna un gran passo avanti di questa pittrice, che potrebbe benissimo lasciarsi indietro suo padre medesimo nell'ardua carriera.

Anche il Lèlli ha esposto uno o due quadri; ma, come sempre, ci lascia desiderare gli abbozzi accurati e sinceri dal vero onde gli ribocca lo studio.

*
* *

Corre tra' pittori tedeschi un adagio, che tradotto in italiano suonerebbe presso a poco così:

Acqua, aria e capelli
Non son cose da monelli.

Il che vuol dire che non è facile cogliere e fissare in certo modo sopra la tela tutto ciò che ha moto in natura. Qui non basta la paziente imitazione del vero; bisogna far comprendere ciò che non può aversi di fatto; il fluire, il muoversi, lo scherzare delle cose leggere, sieno esse alberi mossi dal vento, o acqua che scorre, o capelli sciolti e ondeggianti. Lo Steffani non si mostra *monello*, nè imperito a rappresentare il moto dell'acqua e dei legni galleggianti nelle sue ripetute marine. Dico a bello studio ripetute, poichè non abbiamo veduto alcuna esposizione non arricchita da parecchi di questi quadri, i quali, a dir vero, cominciano a divenirci monotoni, benchè nessuno dei nostri possa vantarsi di fare altrettanto. Badi il bravo pittore che a forza di ripetere gli stessi effetti, si corre risico di confondere l'opera propria colle riproduzioni cromolitografiche. Lo stesso si potrebbe dire dei paesi

del Formis, dei due Ashton, del Trenti ed anche del nostro Quarena. Ma questo operoso continuatore del Canaletto riproduce almeno quella mirabile laguna veneziana e quel tesoro di palazzi unici al mondo. E a tale veterano dell'arte suonerebbe oggimai irriverente la censura, e meno opportuno il consiglio.

*
* *

Riserbiamo per ultima la pittura d'interni, benchè dimandi anch'essa studio e perizia grandissima. Molti sono gl'interni di chiese che adornano la Mostra lombarda. Sembra anzi che la moda ne faccia grande ricerca. Noi voghiamo a ritroso: invece di chiedere all'arte ciò che può dare d'umano, le paghiamo assai caro la riproduzione esatta di un intaglio, di un effetto prospettico, ecc., ecc. Tanto peggio per la moda, ma tanto meglio per i pittori di interni, che non hanno bisogno di recarsi a studiare ne' luoghi aperti, o di pagare un tanto all'ora le riottose modelle!

Io loderei ancor più i nostri committenti e i nostri pittori di genere, se ci conservassero i capi d'opera d'architettura che vanno in ruina, o che minacciano d'essere deturpati dall'imbianchino. Ma, anche senza questa considerazione, vogliamo qui ricordati con lode l'interno del De Simone, miracolo di prospettiva lineare ed aerea, e quello del Carcano, che ha saputo conservare all'immenso Duomo lombardo il suo carattere di grandezza. Il Pesenti ci presenta uno studio del bellissimo Duomo di Siena, sebbene non vi troviamo ancora l'ampiezza e il sorriso di sole che lo distingue. Quest'ultimo è ancora sul principio della carriera. Vegga di non restringersi ai soli interni: esca alla luce aprica

dei campi: alla riproduzione fedele dei manufatti dell'uomo aggiunga lo studio e il sentimento del bello, sparso su tutta la natura vivente. E ciò che dico a lui, dico agli altri, che sono volti a trattare un solo genere di pittura. Ritornino italiani, e abbraccino il mondo, come quei nostri antichi, che erano ad un tempo architetti, scultori, pittori, orafi ed incisori.

Tutto ciò è compreso in questa grande e misteriosa parola, colla quale chiudiamo la nostra rassegna, *l'Arte.*

---

§ XVII.

CONCLUSIONE.

Consideriamo l'Esposizione chiusa. — Benchè l'affluenza continuasse, e fino al penultimo e all'ultimo giorno alcuna delle opere esposte fossero domandate e vendute, il Comitato non volle preterire il limite stabilito, e rinunciò all'*ultimissima*, e all'*ultima definitiva*, sì care agli altri impresarj, comechè non avesse a pagare i cantanti, anzi potesse dare la recita a lor beneficio consacrando gli introiti ulteriori all'acquisto di alcuna delle opere rimaste invendute. Lunedì, 7 ottobre, lo spettacolo fu chiuso, e si cominciò la liquidazione de' conti.

L'incasso cumulativo fu di oltre a 110,000 lire; 75,000 delle quali all'Esposizione dell'arte moderna, le altre all'Esposizione dell'arte antica. Separiamo l'una gestione dall'altra, poichè l'ultima avendo il locale gratuito, potè disporre di una parte considerevole dell'incasso a favore dell'arte. La prima invece,

avendo a pagare la pigione del locale e le costruzioni annesse, coprirà, si dice, appena le spese, benchè a questa somma si deva aggiungere il 5 per cento [1] prelevato sulle vendite fatte, lo che sommerebbe ad altre 25,000 lire circa, essendosi speso in acquisti [2] e in commissioni non meno di un mezzo milione! Un mezzo milione, speso in opere d'arte moderna, nel breve spazio di quarantatrè giorni, nella sola città di Milano, in massima parte da forestieri, egizj, inglesi, americani, belgi, tedeschi, ecc.

Questo fatto è unico negli annali dell'arte italiana moderna, e segna un progresso notabile, che non può sfuggire ad alcuno.

*
* *

L'Esposizione doveva essere nazionale poichè gli artisti di tutta l'Italia furono invitati a prendervi parte. Ma sia per la poca fiducia che si poneva generalmente nel successo finanziario di questa pubblica mostra, sia per la grettezza delle Società ferroviarie che ricusarono agli artisti e ai loro lavori quelle agevolezze nel prezzo di trasporto che non si negano ai comici e ai saltimbanchi, sia finalmente che il Comitato esecutivo mostrasse fino agli ultimi giorni una perplessità che doveva propagarsi insensibilmente agli artisti, il fatto sta

[1] Si può supporre donde ebbe origine siffatta diceria: certo non ne venne il pensiero a chi presiedeva all'Esposizione; così rimase senza effetto. — *Nota dell'editore.*

[2] La somma degli acquisti ascese soltanto a L. 422,933, come dal rendiconto pubblicato dalla Commissione d'Esercizio. — *Nota dell'editore.*

che la sola Emilia e l'Italia meridionale concorsero in giusta misura, e contribuirono a dare all'Esposizione quel carattere generale che la distinse da una delle solite mostre delle Società promotrici. Napoli concorse largamente, sia per il numero che per la qualità dei lavori, concorse del miglior animo, sobbarcandosi alle spese di trasporto, fatte maggiori dalla lunghezza del tragitto e dalla mole dei quadri e delle cornici. Avrebbe meritato, anche per questo riguardo, una accoglienza più lieta, ed una ricompensa più equa che non ottenne. Ma se la Commissione preposta agli acquisti [1] non potè sfuggire all'accusa di essersi mostrata poco liberale e meno ospitale verso i fratelli lontani, questi però, e per la varietà delle opere esposte, e per il carattere serio e pensato delle medesime, potè affermare in faccia all'Italia e all'Europa l'altezza dell'indirizzo che segue, e l'amore operoso dell'arte. E siamo certi che alla prossima Esposizione universale di Vienna, trovandosi in un ambiente più vasto, e liberi dalle influenze e dagli interessi locali, otterranno ampia e meritata giustizia.

Noi non avremmo voluto parlare di questo, e nelle passate appendici ci siamo astenuti da ogni considerazione territoriale. Ci brillava nell'animo la speranza che qui, a Milano, le varie scuole italiane, senza perder nulla del proprio carattere, avessero a fondersi in una sola e nobile manifestazione: ma anche gli artisti sono uomini, e noi pur troppo non siamo ancora liberati dalle vecchie rivalità. L'arte italiana, fiume

[1] Diverse furono le Commissioni proposte agli acquisti, non meno di sei o sette: gli artisti espositori furono 458: le opere 1042: oltre la metà degli uni e delle altre appartenevano alle provincie lombarde. — *Nota dell'editore.*

fecondo che risulterà dal concorso di tanti rigagnoli, apparì non per tanto agli occhi degli stranieri e dei più veggenti. Noi vendemmo questa volta all'estero, vendemmo a negozianti stranieri che credettero fare un'utile speculazione acquistando i nostri lavori. Qui, a Milano, questi lavori furono e sono ancora qualificati dal luogo onde vennero; all'estero saranno lavori italiani e non altro. E come Dante cominciò a dire *Italia*, quando la scorse da lungi e divisa da lui, così il carattere italiano risplenderà più chiaro fuori della cerchia dell'Alpi.

*
* *

Gli assenti hanno torto. E se ne accorgono certamente dinanzi alla evidenza del fatto, quelle provincie d'Italia, e quegli artisti d'ogni paese che ricusarono a sè stessi la gloria e il vantaggio di aver mandato i proprj lavori a questa rassegna preliminare delle nostre forze e del nostro valore artistico complessivo. La maggior parte dei nostri professori d'Accademia *brillarono* per l'assenza: il Bertini, il Gamba, il Malatesti, l'Ussi, il Pollastrini, il Mancinelli, il Mussini, il Molmenti: ai quali si devono aggiungere il Pasini, il Castagnola, il Bellucci, i due Palizzi, il Semini, il Barabino, il Giannetti, lo Zona, il De Andrea, il Gatti, il Gordigiani, il Vinea, il Pittara, il Pastoris, il Mariani, il Castelli, il Del Re, il Gigante, il Cumbo Borgia, ecc., ecc., tutti pittori italiani di chiaro nome; e tra gli scultori, il Vela, il Dupré, il Ferrari, il Minisini, il Sarrocchi, il Fedi, il Costoli, il Cambi, il Pazzi, il Varni, l'Angelini e molti altri. Tra i quali quelli

che sono stipendiati dal governo in qualità di professori non avrebbero dovuto mancare; e sarebbe stato bello per essi comparire, come lo Hayez, alla testa de' loro alunni. Agli altri è scusa la libera volontà che si deve rispettare in ciascuno: ma citiamo i lor nomi, per mostrare che la Mostra milanese poteva essere più ricca, più completa, più nazionale. Forse molti di essi stanno apprestando i loro lavori per Vienna: e speriamo che il Ministro dell'agricoltura e commercio, vorrà estendere la franchigia promessa agli espositori di Milano, anche a quelli che per valide ragioni non abbiano potuto fare atto di presenza e questa pubblica mostra.

Badi però a non commettere definitivamente la scelta a nessuna accademia e a nessuna commissione parziale. Il buon capitano ha da sapere quali uomini mette in linea, e non deve abbandonare l'onore dell'arte italiana e l'arbitrio della scelta, ad uomini che non si sieno mostrati superiori alle borie e agli interessi locali. Dobbiamo combattere a Vienna una nuova battaglia: una battaglia incruenta, ma non meno importante e gloriosa, se vinceremo. Gli artisti di Vienna ci aprono le braccia come a fratelli su questo terreno neutrale, in questo nobile arringo dell'arte. L'*alma parens* deve mostrarsi non indegna di questo titolo.

*
* *

Milano intanto, per incompleta che fosse la rappresentanza dell'arte italiana nelle sale dell'Esposizione, Milano ebbe la ventura di vedere un secondo Carnevalone, che non s'aspettava: il Carnevalone del-

l'arte, un *Borgo Allegri* che durò più d'un mese ed aperso nel medesimo tempo una fonte di guadagno al picciolo commercio e all'industria, e a tutti una vita nuova, un nuovo mondo di emozioni e di idee. Tutti gli alberghi erano pieni, tutte le case avevano il loro ospite o il loro pigionante: le trattorie non bastavano ai numerosi concorrenti: non dirò che mancasse il pane, come avvenne a Como, nel giorno della famosa regata; ma per certo, se i viveri non vennero meno, costavano spesso di più. I teatri, quasi tutti aperti, non ebbero mai tanta folla nei mesi d'autunno durante la villeggiatura dei cittadini: un viavai per tutte le contrade: un affluire a Brera per l'arte antica, ai Giardini Pubblici per l'arte moderna. L'incasso di oltre a 100 mila lire lo prova a cifre [1]. Vorrei poter ottenere un'altra cifra dal municipio, la cifra comparativa delle gabelle del 1870 e quella di quest'anno. Si vedrebbe allora se c'era tanta ragione d'accusare d'imprevidenza e di promesse mancate gl' iniziatori di questa seconda festa dell'arte nella metropoli morale d'Italia.

Non parlo del lavoro dato alle industrie artistiche, alla fotografia, alle riproduzioni d'ogni specie, ai giornali che d'un modo o dell'altro, colle loro critiche, serie o facete, portarono a galla una infinità di giudicj che senza l'Esposizione sarebbero restati latenti, come la scintilla dentro la selce. La vita intellettiva, morale di una popolazione si arricchisce, s'informa di tutti questi elementi. Ciò che si dà all'arte, alle discussioni

[1] L. 78,072.30 gl' incassi dati da questa Esposizione, non comprese le L. 20,000 elargite dal Comune di Milano. — Per l'Esposizione dell'arte antica, costituente un'amministrazione separata, si ebbero L. 34,800. — *Nota dell' editore.*

sul bello e sul brutto, si toglie alla noja, alla monotonia, all' oziosità, allo stravizzo che ne conseguita.

Nè tutta la festa consistette nelle due Esposizioni: c' è qualche cosa di buono e di bello che durerà più di quelle. Intendo il monumento di Leonardo che vi diede origine, la splendida edizione del saggio del *Codice atlantico*, che non avrebbe forse mai veduta la luce, senza questa occasione, nè la bella guida del Mongeri, l'*Arte in Milano*, nè forse il ristauro felicemente sollecitato e compiuto del meraviglioso salone del palazzo Marino [1]. Questi furono i principali vantaggi dovuti all' arte, dovuti agli artisti italiani, che a loro spese, a loro rischio e pericolo, mandarono e ci recarono l' opere proprie: attori gratuiti di questo nuovo e immenso spettacolo, dato alla città, alla provincia, alla nazione, all' Europa.

*
* *

Che cosa ha fatto la metropoli morale per corrispondere degnamente a questa iniziativa, a questo concorso di tanti eletti ingegni italiani? La popolazione di Milano e della provincia ha fatto moltissimo, recandosi in folla, ricchi e poveri, uomini e donne, famiglie intiere, consecrando chi le tre, chi le due, chi la lira e la mezza lira al culto del bello, all' entusiasmo dell' arte. Tutti i discorsi questo mese finivano *in gloria*,

[1] Possono essere aggiunti il Congresso artistico, l' Esposizione dei saggi didattici e la Collezione in gesso dei pezzi principali del monumento dato da scolpire ad Agostino Busti per Gastone di Foix. — *Nota dell' editore.*

come si dice dei salmi. Questo è quello che importa. Il re, il principe, il Ministero, la rappresentanza provinciale fecero di più: acquistarono alcune opere, o per decoro della città, o per incoraggiare gli artisti men favoriti dalla fortuna. Il Municipio, e gli uomini più insigni per nome e per censo che amministrano il paese, e amministrarono in parte l'Esposizione, daranno anch'essi, speriamo, qualche novella prova del loro amore per l'arte. Molti quadri, e dei migliori e dei più pensati, restano ancora a Milano invenduti. Speriamo che i Belinzaghi, i Borromeo, i Sebregondi, i Servolini [1], non lascieranno partire, per esempio, il quadro del Sagliano, che consacra un avvenimento sì glorioso ed importante della storia contemporanea, qual è l'ingresso del re nella capitale d'Italia. Sarà un atto della lor fede politica ed italiana, che non ci sembra nè intempestivo, nè inutile, sia che quel quadro rimanga a Milano nella sede del Municipio, sia che, donato alla Nazione, orni alcuno dei nostri principali musei. Esprimiamo un desiderio ed una speranza comune a molti. Non resterà insoddisfatta.

Ma, checchè ne avvenga, quali che sieno stati gl'inconvenienti, le censure più o meno giuste fatte alle Commissioni, ai giurati, agli amministratori di questa pubblica mostra, ella resterà sempre come un principio di quelle feste civili che prenderanno mano mano il posto alle pompe superstiziose e immorali, e sarà provato che le belle cose sono talvolta un buon affare. Fino a due mesi fa si chiedeva il sussidio governativo

[1] Sul concorso portato dalla Giunta del Comune di Milano, e, per conseguenza, dai nominati che la compongono, veggasi la relazione pubblicata dal Comitato Esecutivo della stessa Esposizione. — *Nota dell'editore.*

per aprire una pubblica esposizione; oggimai, visto il successo di questa, saranno gli artisti medesimi, le città, e forse anche qualche associazione privata, che assumerà per proprio conto l'impresa di una pubblica mostra di Belle Arti.

E sarà meglio che uno dei soliti spettacoli d'opera e ballo.

APPENDICE

ALLA PARTE PRIMA.

I.

LA DONNA ARTISTA

ALL'ESPOSIZIONE NAZIONALE DI MILANO.

Il lavoro è il miglior mezzo di emancipazione e di indipendenza per la donna. Il lavoro artistico, oltre a renderla indipendente dalle condizioni legali e sociali che tuttora l'aggravano, gioverà a mantenerle quel vanto di gentilezza e di leggiadría che è tutto suo proprio.

Serbo impressi nella memoria alcuni fatti che mi confermarono e mi confermano tuttodì, in questa idea. Voglio raccontarvene alcuni.

Viaggiando nell'Istria m'avvenni un giorno in due persone, parevano marito e moglie, che si recavano con un solo asinello nella vicina città. La donna era seduta sulla groppa della povera cavalcatura, l'uomo seguiva a piedi. Per noi la cosa non avrebbe nulla di strano. Per quell'istriano invece, di razza slava, non veneta, era una sconvenienza enorme: onde si affrettò, appena mi scorse da lungi, di far discendere a piedi

la moglie, e di montare egli stesso in arcione. Potevo credere ch' ei fosse stanco; ma appena m' ebbe oltrepassato, l' uomo ridiscese, e vi fece risalire la donna. Era una quistione di dignità virile! Sarebbe parso al signor marito una specie di degradazione dare alla moglie il posto più agiato.

In Isvizzera, e proprio nel cantone italiano, m' avvenne sovente di vedere le montanine della Verzasca cariche come somieri e curve sotto un fascio enorme di legna, andarsene alla città, seguite dai loro uomini armati della carabina federale, o d' un nodoso bastone di spino. Mi pareva invertito l' ordine delle condizioni naturali e sociali; e sono ancora dello stesso parere.

Ma uno spettacolo ancora più strano e disgustoso mi colse nella capitale dell' Austria, dove pure le donne di un certo ceto possono tanto e imperano col garbo e colla bellezza. Migliaia di operai e di operaie costruivano un lungo fabbricato nel subborgo di Mariahilf. I maschi stavano a terra preparando le pietre e il cemento. Le donne, giovani e vecchie, salivano le lunghe scale portando sul capo fino agli ultimi piani, il materiale e la calce. Mi ricordo di una giovanetta bellissima che, guardata dal basso, mi ricordò la scala di Giacobbe cogli angeli che salivano e scendevano lungo la stessa. Mi si serrò il cuore, e mi tornò in mente come un' ironia il motto romantico de' tedeschi: *Eheren die Frauen: Onorate le donne.*

In molte manifatture moderne le donne sono trattate con maggior equità. Si distribuisce il lavoro per modo che sia proporzionato alle forze rispettive dei muscoli, alla capacità dell' ingegno, all' attitudine della mano. Ma se alla donna sono per avventura assegnate le opere men faticose, anche il salario decresce, e molte volte si misura non dal lavoro compiuto, ma dalla ne-

cessità del campare. È una carità pelosa, una ipocrisia di più.

Quando verrà quel tempo in cui si domanderà alla donna non l'opera manuale e tediosa, ma l'opera dilicata e squisita che non può fare la macchina? Questo tempo voi potete affrettarlo. Bisogna acquistare in qualunque modo il buon gusto, e il discernimento del bello. Bisogna in una parola diventare artiste.

E questo lo dico alle donne perchè m' intenda l'Autorità, il Governo, la Camera, tutti quelli che possono il bene. Non vi domandiamo diritti, franchigie, privilegi; vi domandiamo il pane dell'anima: l'educazione. Meno accademie per gli uomini, e più scuole d'arti e mestieri per le fanciulle. Questo è l'esordio.

Intanto ci ingegneremo di esaminare la presente pubblica mostra di belle arti, coll'intendimento di arrestarci unicamente dinanzi ai lavori che portano il nome di una donna. Diciasette espositrici trovarono grazia agli occhi della Commissione incaricata di accettare o respingere l'opere presentate. Le nominiamo qui tutte ad onore ed esempio:

Adelaide Maraini-Pandiani, Borromeo contessa Elisa, Bisi Fulvia, Carrelli Clementina, De Luca Maria, Galizzi-Scuri Selene, Savi Adele, Cecconi Giovanna, Camperio Giuseppina, Pianzola Giovannina, Capra Quirina, Hoffmann Giulia, Stella Chiara, Lacchio-Rovere Margherita, Michis Cattaneo Maria, Sandri-Ester Maria, Giuliano-Gervasoni Federica.

La signora Adelaide Maraini nasce di razza artistica. Ha per padre lo scultore Pandiani, ed ha non so quanti fratelli e cugini che seguono onorevolmente l'or-

me domestiche. La prima volta che abbiam veduto il suo nome, avea presentato ad una Esposizione milanese nientemeno che una Camilla più grande del vero. La scultrice non aveva ancora vent'anni, nè aveva unito al suo nome paterno quello di Maraini. Divenuta sposa e madre, non dimenticò l'arte come avviene il più delle volte, ma si fece conoscere all'Esposizione universale di Parigi con alcuni lavori egregi, tra gli altri due medaglioni in marmo al modo di Donatello. Passata da Firenze a Roma, non depose lo scarpello, ed eccola qui a Milano, sua patria, con tre lavori, due dei quali in marmo magistralmente scolpiti. Il busto specialmente, ritratto di un uomo che diede argomento a giudicî troppo diversi, ci sembra vivo. L'artista con quel tatto di donna che trova il termine giusto nei più complicati avvolgimenti della vita, ritrasse l'uomo politico, il Civinini, al principio della sua carriera, e ce lo presènta coll'onorata e gloriosa camicia del garibaldino. Così non l'avesse mai svestita per tener dietro alla ingannevole fata morgana che scorre il deserto dinanzi a noi!

L'artista ha dato al suo marmo il sogghigno schernitore dell'uomo che si fa beffe del mondo e del cielo. È una incarnazione di Mefistofele, meravigliosa dal lato dell'arte. Pistoia sarà contenta e superba del dono che l'artista le destinava. Aspettiamo qualche nuovo dono che aggiunga al merito dell'arte, quello di render giustizia alla virtù che non muta.

Passando alla pittura, rendiamo volentieri i primi onori alla contessa Elisa Borromeo, che ci presentava alcuni animali disegnati e dipinti con mano maestra.

Se la contessa non fosse una gloria di Milano, la diremmo una delle più valenti alunne di Filippo Palizzi, il vero fondatore della scuola *colorista* di Napoli. Quel bove, quei cani son resi con tocco sicuro e con disinvoltura grandissima. Non manca loro che il fiato: e procedendo di quel passo, si può sperare che l'acquisteranno, non fosse altro, per mostrarsi grati alla nobile artista che ha saputo leggere, come il Palizzi, nel loro cuore, e indovinare il segreto della lor vita. Si dice che il cane considera il padrone siccome un Dio. I cani della signora contessa Borromeo devono avere per certo questa confusa idea della lor condizione e dei rapporti religiosi che li legano a chi li ha fatti così belli. Speriamo però che per l'amore di cani, la pronipote de' santi non vorrà dimenticare questa povera razza umana, che aspetta qualche cosa del suo pennello. Ci son pittori all'Esposizione, e valenti pittori, che furono trattati peggio che cani!

*
* *

Le signore Carelli e De Luca, di Napoli, sentirono e compiansero le umane miserie e i dolori inevitabili della vita. Chi non partecipa all'angoscia di quell'orfana che veglia il cadavere dell'autore della sua vita? La sua concittadina De Luca ci dipinge Lucrezia sorpresa dal marito e dagli altri, in mezzo alle ancelle cui distribuisce i lavori. La scena è ben presa e ben resa, meglio che non ci sembri il viso dell'eroina. Ma le donne, dicono, non sono buoni giudici della bellezza femminile. Noi uomini avremmo voluto una Lucrezia più bella, e più bella la Fornarina che, ricoverata in casa di Giulio Romano, vede passare il funerale di Raffaello! Encomiamo sinceramente l'artista per la

scelta dei soggetti, e le raccomandiamo di continuare nella sua via. La signora De Luca non sembra una semplice dilettante: ma un'artista. Noi siamo dunque esigenti, e ci asteniamo da quelle lusinghe che si sogliono tributare alla donna per ragione del sesso.

L'arte non ha sesso nè patria. E perciò andiamo volentieri a cercare un quadretto della signorina Hoffmann di Würzburg, che volle, benchè straniera, onorare la nostra pubblica mostra. Il suo anniversario è inteso e trattato da artista provetta. Ci senti la scuola di Monaco, ma il soggiorno della giovine pittrice a Firenze non le sarà stato infruttuoso del tutto.

Artisti di tutti i paesi, facciamo noi pure una lega internazionale. Prestiamoci a vicenda, chi la facoltà di sentire, chi quella di rèndere il bello. L'Italia è per voi tutti la madre dell'arte. L'Italia è anzitutto cattolica in questo.

*
* *

Non vogliamo dimenticare una nostra antica conoscenza, la Glicera, non di Sicione, ma di Milano, che si consacra ai fiori. La ghirlandaia greca tesseva le sue corone scegliendo le forme e i colori meglio assortiti, e il pittore Pausia ricopiava coi colori quelle ghirlande, contento di avvicinarsi al vero, se non di raggiungerlo.

Qui abbiamo Glicera e Pausia nella sola Maria Michis Cattaneo. Ella tesse le sue ghirlande e le dipinge sulla tela, perchè serbino la loro freschezza. Ecco un genere di pittura, nel quale la donna non temerà mai la concorrenza dell'uomo.

La donna è il fiore della umanità; nessuno meglio di lei può comprendere ed imitare la famiglia di fiori che rallegra la terra ed incorona l'aprile.

II.

L' ESPOSIZIONE

AGRICOLA ED INDUSTRIALE DI COMO NEL 1872.

L' Esposizione agricola-industriale di Como completa fino ad un certo punto quella di Milano, consacrata alle belle arti. Ciò che resta ancora a desiderare è una serie più numerosa delle industrie artistiche, le quali, come i diversi rigagnoli dei piani lombardi, portassero il sentimento del bello fino agli ultimi strati sociali. Doppio vantaggio si avrebbe da questo: da una parte il gusto e la coltura si estenderebbe a tutte le condizioni cìvili; dall' altra cesserebbe il divorzio tra l' arte e l' industria, e la ricerca moltiplicata gioverebbe all' una ed all' altra. Bisogna che l' arte cessi di essere una pianta rara e un privilegio dei ricchi. Una sola classe sociale, necessariamente la più ristretta,. e non sempre la più intelligente, non basta ad esaurire la produzione che aumenta. I Mecenati divengono sempre più rari nel mondo, e sta bene. I Mecenati facevano degli artisti altrettanti parassiti o clienti.

L'artista non sarà veramente libero e indipendente che a questo patto, di aver per Mecenate il popolo intero.

Coltiviamo adunque le *arti minori*, le industrie artistiche, in modo che sieno come la moneta spicciola della grande arte. La ricchezza pubblica non si fa colle monete d'oro e colle cedole da mille: si fa col rame, coll'obolo risparmiato dall'operaio e consacrato a ciò che rappresenta in qualunque modo il buono e il bello.

Con queste idee che mi rampollavano nel cervello ho visitato le settanta sale dell'Esposizione provinciale comasca. Non dirò che ai desiderii rispondessero i fatti; ma il perfetto è sempre un pio desiderio. Contentiamoci del bene, sperando il meglio.

*
* *

Lascio ad altri più competenti la parte agricola della mostra comense. Mi limito a dire di aver veduto bellissime piante, fiori e frutti eccellenti, dovuti non solo alla ubertà del suolo, ma all' opera intelligente dell'uomo. Le macchine, che aiutano la mano e moltiplicano la forza, facevano bella mostra di sè sotto i portici e nelle sale terrene della splendida villa concessa dal marchese Raimondi a quest'uso. Ce n'erano per tutte le operazioni industriali ed agricole, e non poche di esse funzionavano sotto gli occhi degli attoniti visitatori: fornelli, telai colle loro vispe brianzuole, coronata la testa de' loro spilli d' argento, graziose macchinette viventi, che si facevano ammirare ed intendere meglio delle altre.

Poi venivano i mobili d'ogni prezzo, di ferro, di legno, intarsiati, impiallacciati, e stoviglie, e porcel-

lane, e suppellettili da cucina e da mensa: tutto ciò che potrebbe occorrere e basterebbe a metter su casa e menare una vita contenta e felice con una di quelle macchinette sensibili e intelligenti sopra lodate. Se poi la vostra condizione fosse più alta, e vi fosse concesso di lasciar libero il freno ai vostri desiderii, ecco alberi bellissimi e secolari, e piante peregrine, ed acquarj dove guizzano entro diafani cristalli i variopinti pesciolini del lago, dall'agone alla trota.

Nel compartimento dei frutti vedevi le celebri pere, ognuna delle quali ingrossò per i succhi accumulati di dieci sorelle spietatamente sacrificate. Dai vegetabili comincia il privilegio della ricchezza. Il mio caro Trittolemo Galanti mi mostrò la sua esposizione di spighe di maiz, dalla più smilza alla più piramidale, e voleva dimostrarmi l'inesauribilità della terra. Cerere gli sia benigna per tutta la vita: tanto più se alla coltura dei campi si unirà dappertutto la coltura e l'educazione di quella pianta *uomo*, la quale, a detta di uno scrittore, cresce in Italia più vigorosa che altrove, ma non impara nè a leggere, nè a scrivere, nè a far di conto, nè a connettere bene le idee, nè a rispettare la roba altrui, nè ad obbedire alle leggi sociali, nè ad amare il suo prossimo come sè stesso, senza l'aiuto dell'educatore, senza le scuole comunali e serali, senza l'insegnamento mutuo di tutte le classi.

Ma all'esposizione di Como s'era pensato anche a questo: anzi, non poche di quelle stanze erano consacrate ai saggi didattici de' varj *stabilimenti*, ai lavori d'ago di una miriade di giovanette, ai primi abbozzi del disegno industriale, che lasciavano, a dir vero, qualche cosa a desiderare per parte degli esemplari e del metodo. Ma in questo i professori sono ancor lungi dal trovarsi d'accordo. Il Congresso artistico di

Milano, benchè udisse le voci del Selvatico e del Giusti, il quale imparò la teoria colla pratica, lasciò *sub judice* la gran lite, che la Germania e l'Inghilterra hanno sciolta. Ma noi Italiani, gente santa e sennata, siamo in molte cose dominati dal proverbio dei tardigradi: *chi va piano, va sano.* Intanto la picciola Baviera ci inonda de' suoi balocchi, e la Francia de' suoi vini, e il Belgio de' suoi merletti, e l'Inghilterra e l'America, ultima venuta, de' loro tessuti! — *Ma chi va piano, va sano!* Noi abbiamo la posterità che ci guarda dalle cime nevose dell'Alpi e dalle creste dell'Apennino!

*
* *

Sursum corda! Saliamo al piano superiore, e specialmente ai compartimenti assegnati ai tessuti serici e alle trine signorili. Vediamo se qui abbiamo qualche ragione di congratularci coll'industria italiana, e specialmente comasca; poichè non dobbiamo dimenticare che questa non è una Esposizione nazionale, ma semplicemente comasca.

Io me ne intendo assai poco di belle stoffe: e per lungo tempo mi sono contentato di ammirarle intorno alle belle donne che mi passavano d'accanto ad un ballo, in una chiesa, nelle corsie dei teatri. E vedete fisime da poeta! Mi ero avvezzo a considerare la stoffa come fosse parte integrale delle figliuole di Eva, tanto la tenevano in conto, da immolare al fruscio di una veste di seta le note del Bellini e qualche cosa di più!

Più tardi, essendomi abituato a distinguere e noiato di sentirmi sempre ripetere: seta di Lione, Compagnia lionese, ecc., ecc., ho cominciato a domandare a me

stesso, come avvenisse che l'Italia, la quale dà le più belle sete del mondo, l'Italia che un tempo sapeva lavorarle, a Venezia, a Genova, a Napoli, in modo che il lavoro valesse dieci volte più della materia, fosse oggi divenuta tributaria de' suoi vicini men favoriti dalla natura! Ne ho parlato a lungo con un uomo di vasta coltura che mi onora della sua amicizia e mi è largo delle sue personali esperienze, e ho capito il perchè di molti fenomeni economici che mi tormentavano il cervello e l'anima patriottica. Ma se il giovane maestro mi mise sulla via per fare utilmente certi confronti, l'Esposizione di Como mi confortò il cuore, vedendo che le stoffe, costì spiegate e disposte, eguagliavano almeno per solidità, per eleganza, e per una scala ricchissima di colori, le più celebrate di Germania e di Francia. L'anilina, scoperta in parte italiana, non aveva rivelato solamente alle tintorie straniere le dilicate gradazioni delle sue tinte. Le sete delle fabbriche lombarde, e segnatamente comasche, ci mostrarono per la prima volta le rosee tinte dell'alba, quelle insensibili mescolanze del color del cielo e del mare, una tavolozza ricca, variata, d'ottimo gusto, da contentare la bruna che ama la porpora e l'oro, e la bionda che si diletta de' vaghi e incerti riflessi dell'iride fusa nell'aria, prima del mattino o dopo il tramonto. Ho ritenuto il nome del Bressi, scritto sopra questa splendida mostra: ma pronuncio esitando uno dei molti nomi così schierati l'un dopo l'altro; ch' io non vorrei mi giungessero i reclami degli altri fabbricatori e tintori del luogo, tanto più che il Giurì di Como non si è mostrato, a quanto sembra, più giusto e imparziale degli altri Giurì, composti, come sempre, di rivali e di concorrenti. Quanto durerà in Italia questa smania puerile di mantenere per l'industria e

per l'arte codesti tribunali di *pari*, aboliti quasi in ogni altra materia? I premî e le menzioni onorevoli sono oggimai riserbati a quella età che ha bisogno di stimolo per progredire nella carriera bisbetica dei primi studi. Nelle classi superiori non ci sono più premi e gingilli. E gli artisti e gl'industrianti si crederanno eternamente fanciulli per far tanto caso di una distinzione di cui si conosce l'origine ed il valore! Lasciamo fare al tempo. Non andrà molto che le distinzioni officiali non saranno più nè cercate nè curate se non dai mediocri. *I consumatori* non baderanno più all'*étiquette*, ma sapranno distinguere la qualità del prodotto e la perizia del produttore. E l'officio delle giurie ricadrà in dominio e in possesso di quel giudice imparziale ch'è il pubblico colto ed incolto, prima o dopo cena.

Queste riflessioni mi vennero suggerite dal campione di una bellissima stoffa di seta, nella quale era stata trapunta dal telaio stesso una guarnizione di trine. Era una novità, e come tale, qualunque ne paresse il valore intrinseco, doveva esser presa in considerazione ed onorata fra le altre. Ma al Giurì di Como parve altrimenti. Il campione era forse giunto troppo tardi e non abbastanza raccomandato per alterare l'ordine prestabilito delle onorificenze e dei premî. Sarà per un'altra volta: se pure codesto amalgama della stoffa e delle sue gale parrà preferibile a quei capricciosi meandri che la mano della modista sa accomodare alla stoffa di cui si serve, all'uso cui si destina, alle qualità della persona che se ne adorna. Nelle stoffe che servono alla donna bisogna lasciar molta parte alla poesia del momento, e alle trovate capricciose della modista che se n'intende. In sostanza l'Esposizione comasca, con o senza Giurì, ha provato ai no-

strali e agli stranieri che noi possiamo entrare in lizza colle fabbriche di Lione, e con qual'altra si voglia.

Voi non avete più nulla ad apprendere da noi, diceva un francese, dissimulando il dispetto sotto un sorriso di benigna condiscendenza. Ma questo non basta, o signori fabbricanti di Como: non basta aver appreso ciò che gli altri facevano; bisogna far meglio; bisogna far qualche cosa che gli altri sieno costretti ad apprender da noi. Il *far meglio* dev'essere la divisa dei produttori italiani. Bisogna aprire un museo dove i vecchi damaschi di Venezia, i classici velluti di Genova, le stoffe di Firenze antica segnino il limite a cui si giunse in Italia, e che noi dobbiamo oltrepassare, sotto pena di giacere sotto il peso di un passato impossibile a superare. L'amico mio mi diceva che il peso della seta lavorata e tinta entra tuttora come elemento di valore. Questo non dovrebbe essere. Il peso può essere tutt'altro che una condizione di bontà della merce: può essere una sostanza metallica estranea che nuoce alla durata della medesima. Un'altra considerazione generica. Il lavoro per lo più, il lavoro artistico, consiste nel diminuire la sostanza prima e nel supplirvi coll'opera dell'uomo, ch'è una specie di creazione dal nulla. Quando il fabbricante di stoffe otterrà il maggior effetto colla minor quantità di materia, avrà toccato l'apogeo dell'arte, l'avrà convertita in ricchezza.

*
* *

Dissi pur dianzi che Bruxelles, Malines, ecc., ci mandano le trine. Devo rettificare la desinenza di tempo, e dirci *mandavano*. Una stanza dell'Esposizione di Como e i ragguagli leali di una brava giovane, il cui nome

voglio mettere a stampa, Carolina Colombo di Cantù, mi hanno dato le prove che noi siamo in grado di fornire alle nostre dame i più dilicati trapunti, le trine antiche, gli scialli più fini e più diafani che erano un privilegio del Belgio, dell'Olanda, dell'Inghilterra. Noi possiamo oggimai produrre, e produciamo di fatto tutto codesto arsenale di batterie femminili: con questa differenza che la mano d'opera essendo tutt'ora a miglior mercato fra noi, possiamo dare i nostri prodotti per la metà, per due terzi del prezzo. E già le nostre dame preferiscono le trine di Cantù, e se ne esporta in America quanto ne possano annualmente produrre le cinque o sei mila operaie di quel picciolo paese lombardo.

Quanto al metodo che si tiene, la giovane fabbricatrice me ne accennava due: — O imitiamo l'antico di Venezia, di Chioggia, di Genova, o prendiamo a modello le trine che sono meglio apprezzate del Belgio. — E di nuovo? diss'io. — Da due anni, rispose la mia cortese interlocutrice, abbiamo nell'opificio una scuola di disegno. Chinai la testa approvando, ma non senza raccomandare alla valorosa ricamatrice di voler invitare i migliori artisti milanesi a fornire di quando in quando qualche disegno originale, che imprima, per così dire, una propria fisionomia ai manufatti italiani. Leonardo da Vinci non isdegnava di svolgere le innumerabili combinazioni delle più semplici figure geometriche, a pro' degli ornati e dei rabeschi, onde Bramante, Raffaello e i loro seguaci immediati trassero tanta varietà di ornamenti e di fregi.

Non so se le trine della signora Colombo siano state decorate e premiate: ma poco importa. Essa si farà strada da sè.

Vorrei ora parlare delle feste di Como, della illu-

minazione del lago, delle fontane inaugurate, del Congresso agricolo, ecc., ecc.; ma il cavaliere Ottino dovette rimettere ad altro tempo le sue fantasmagorie. La pioggia aveva bagnati i suoi fuochi. Tanto meglio per l'Esposizione, ch'ebbe quel giorno un introito di settemila lire; e queste non furono o non saranno sprecate in candele romane e in fiammelle simmetriche.

PARTE SECONDA.

L'ARTE E L'INDUSTRIA ARTISTICA IN ITALIA.

STUDI DIVERSI.

I.

IL CONCORSO D'ARTE A FIRENZE

NEL 1868.

Pochi giorni dopo la giornata di Custoza, nel 1866, il ministro Berti, mentre tutto fremeva armi, volgeva la mente alle glorie della pace. Conscio dello spreco di forze finanziarie che, pur troppo, si faceva, acquistando qui e là, non di rado a casaccio, opere d'arte alle singole e locali esposizioni artistiche del Regno, immaginò di consolidare cotesti mezzi, così sperperati, in un solo concorso diretto specialmente a suscitare la gara tra la nuova generazione artistica italiana, a raccoglierla sotto un solo vessillo, a quel modo che i loro fratelli combattevano sotto una stessa bandiera le ultime battaglie contro lo straniero.

A tale scopo il Ministro assegnava la somma di lire ventimila, da ripartire in quattro porzioni diverse: di lire diecimila per un quadro illustrativo d'un fatto storico, di figure grandi quanto il naturale; — di lire seimila per un quadro di figura dell'egual genere, di

misura due terzi del naturale; — di lire duemila per un quadro di veduta di paese o di prospettiva; — finalmente di altre duemila per un quadro rappresentativo della vita quotidiana o domestica, quella che comunemente dicesi pittura di genere, in cui si vollero compresi i soggetti di battaglia.

L'invito ebbe lieto accoglimento, e ventisette opere, ripartite alle diverse categorie da premiare, giunsero al Ministero nel 1868.

L'esposizione di esse ebbe effetto in Firenze nelle sale della Reale Accademia, durante i mesi di maggio e giugno dell'anno medesimo. Egli è percorrendo coteste sale, e delle opere venute alla prova del raffronto che il nostro amico viene qui divisando.

L'editore.

Nella stessa sala trovansi due quadri, uno del Focosi di Milano, l'altro del Tancredi di Napoli.

Il tema scelto dal Focosi ha un'alta importanza storica: *Il duca di Savoia che congeda l'ambasciatore di Spagna.*

Emanuele I di Savoia che intima la guerra alla Spagna, ancora potente in quel tempo, è il primo anello di quei fatti generosi che apersero alla casa di Maurienne la via che la condusse, grado a grado, alla grandezza presente. Il Duca, seduto nel mezzo, addita la porta all'inviato spagnuolo, che interdetto e sorpreso s'inchina e si dispone ad andarsene. Il segretario del Duca assiste impassibile a quest'atto, o fosse preparato a codesta rottura, o troppo buon diplomatico per mostrarne stupore. La figura del protagonista è ben pen-

sata, ben disegnata, ben dipinta. Il paggio che solleva il cortinaggio della porta, lascia molto a desiderare; ma lo spettatore non ha tempo di badare a quella figura accessoria, compreso di rispetto e di simpatia per la nobile ed energica figura del Duca.

Vedemmo a Parigi lo stesso soggetto trattato dal Gamba: ma Firenze non invidia Parigi, e il Focosi non si lascia mettere sottogamba. [1]

Dal quadretto, quasi di genere, che vedemmo all'ultima esposizione universale: *Caterina de' Medici che strappa a Carlo IX il decreto contro gli Ugonotti*, al quadro presente, di proporzioni sì vaste, il merito crebbe in ragione della misura.

Il Focosi ha fatto un passo così gigantesco che l'Italia lo saluterà ben presto fra i primi. E quando pensiamo a tutte le difficoltà, a tutti gli ostacoli che si assiepano intorno ad un giovane artista che non ha altre armi che la sua tavolozza e il suo amore per l'arte, non possiamo dissimulare il vivo sentimento di compiacenza che proviamo vedendo l'unanime applauso che si manifesta sempre più vivo dinanzi a questa nobile tela.

L'argomento trattato dal Tancredi: *Buoso da Duera riconosciuto e minacciato dai suoi concittadini*, ancorchè accennato da Dante nel canto 32° dell'*Inferno*, non ha un carattere storico così solenne. Un ministro qualunque che tradisce il suo principe per l'*oro dei franceschi*, o per l'argento dei francesconi, non è cosa sì rara che meriti l'immortalità dell'infamia per il

[1] Fu questo, infatti, il dipinto che riportò il premio delle diecimila lire. Il quadro più tardi fu acquistato dal signor cav. Andrea Ponti, presso il quale si conserva tuttora; ma l'autore, già cagionevole di salute, terminava di vivere in Milano, nel 1869. — *Nota dell' editore.*

ministero dell'arte. Gli svevi e gli angioini erano due dinastie straniere del pari, e più o meno fatali all'Italia. Mancare ad entrambe per serbare fede alla patria, poteva essere un atto più o meno scusabile e meritorio; ma tradire gli uni per vendersi agli altri è scelleraggine e fellonia.

Il Tancredi volle dare un esempio, e lo diede nella persona di un traditore dimenticato nelle bolge dantesche. Egli lo arroncigliò come i demoni fanno dei barattieri, e lo trasse alla luce del sole e alla vista del mondo, perchè uno almeno di codesti barattieri politici mostri la sua faccia di dannato all'indignazione dei cittadini.

Il Giuda è caduto nella miseria, cosa assai rara negli annali della politica, ed è costretto a rannicchiarsi nell'angolo esterno di una chiesa per tendere impunemente la mano alla carità de' fedeli. Uno di essi già si dispone a soccorrerlo, sia che non l'avesse ancora riconosciuto, o la miseria gli paresse una cosa sacra fino in costui, secondo l'aforismo: *Res sacra miser*; ma un altro dei circostanti gli arresta la mano indignato, e gli rivela il nome del traditore. Vi sono otto o dieci persone presenti alla scena, e tutte, secondo il sesso, lo stato, l'età, più o meno irose e spietate. Chi gli mostra le pugna chiuse, chi ritorce dall'atroce spettacolo il passo e lo sguardo.

Il quadro è vasto, le figure grandi al vero, l'espressione viva e drammatica; drammatica, dico, non teatrale. Mende ce ne saranno anche qui, e potremmo facilmente additarne taluna; ma il Tancredi è giovanissimo, e questo quadro è la sua prima prova. Già pensionato dall'Istituto di belle arti di Napoli, egli risponde con questo lavoro alle speranze che si posero in lui, e mostra di non essere dimorato per due anni

a Firenze senza far suo pro dei consigli e degli esempi migliori. I maestri di qui sono specialmente maestri di stile e fatti per temperare il soverchio delle altre scuole. Firenze e Roma paiono dalla natura e dall'arte destinate a codesto; ed anche allora che paiono men feconde di artisti propri, esercitano una salutare influenza sugli altri che accorrono qui di ogni parte per istudiare l'antico, per trovare la giusta misura, la grazia delle linee e quel garbo che si apprende assai meglio che non si insegna.

Nella sala che segue, un altro contrasto: *Il Tasso accolto a Sant' Onofrio*, e *Santa Chiara che riceve l'abito da San Francesco d'Assisi*. Il primo del Guerra di Roma, il secondo del Mancinelli di Napoli: due scene pietose sì l'una che l'altra, ma dipinte da ben diverso pennello. Anche nel quadro romano ci sono alcune arie di testa ben scelte e ben disegnate: ma sfuggono affatto sotto quella specie di vernice dai colori cangianti che non risponde nè al soggetto nè al luogo: nè quel povero idiota ci sembra il Tasso, per quanto l'ira degli uomini e della fortuna avessero cospirato a danno del genio. Se il grande e sventurato poeta vi parve tale da ritrarne ai posteri le infelici sembianze anche in quella suprema agonia della vita, l'arte doveva farlo per modo che inspirasse ad un tempo riverenza e pietà.

Il Mancinelli è maestro. Come tavola da altare il suo quadro ci sembra degnissimo d'ogni elogio. Ha il tono e il sapore di un quadro antico. L'innocenza della vergine, la sua fede nel santo non potevano essere meglio imaginate ed espresse. La luce de' cerei e la gloria che splende dall'alto è contrasto ingegnosamente cercato, egregiamente raggiunto. Il monaco che tiene le forbici, guarda la giovanetta e i suoi biondi capelli

destinati a cadere con pietà più umana che sacra. È il soffio del secolo che passò sulla mistica scena: nè di ciò vorremmo rimproverare l'artista, il quale, voglia o non voglia, ritrae sempre le idee del suo tempo, anche quando dipinge i costumi d'un altro.

Non volevamo parlare de' professori, ma l'eccellenza dell'opera ci fece dimenticare questo titolo dell'artista. Lodando il maestro, non intendiamo biasimare gli alunni che battono un'altra via. La storia dee succedere alle leggende, e le virtù claustrali devono cedere la mano alle virtù civili e agli atti magnanimi onde hanno incremento la patria e l'umanità.

*
* *

Stavo per chiudere e per andarmene quando mi fu detto di due altri dipinti collocati in disparte: il *San Crescenzio* del professor Mussini, e *Una visita in casa Medici* del Cassioli di Asciano. Lasciamo il martirio alla chiesa che lo attende, e salutiamo nel quadro del Cassioli un'altra speranza dell'arte toscana che ha già portato un bel frutto. Il quadro ci rappresenta Lorenzo il Magnifico e Galeotto Sforza, colle loro rispettive famiglie. Il Magnifico mostra e fa mostrare ai suoi ospiti gli oggetti d'arte, le gemme e i codici onde ha fatto tesoro. Le oneste accoglienze, i lieti discorsi, la curiosità femminile, la meraviglia intelligente, questo ricambio piacevole di sguardi, di offici, di complimenti son benissimo espressi. La faccia di Lorenzo è vera fin troppo, ben trovato il carattere dello Sforza. Le donne eleganti ed argute, vere fiorentine dell'epoca: il tutto segnato correttamente e dipinto

colla tavolozza del Pollastrini, un po' ravvivata da quella dell'Ussi [1].

Come quadro storico faremmo le nostre riserve. Codesti accozzamenti di persone, per appartenere alla pittura che dicono grande, hanno d'uopo di un'idea che le unisca, come la *Scuola d'Atene* di Raffaello, l'*Emiciclo* di Delaroche, i *Riformatori* del Kaulbach. Ma come quadro di genere, come scena domestica, il Cassioli ha fatto un'opera artistica, che gli dà il passo sui più provetti. E giacchè l'Istituto di Napoli manda i suoi alunni a perfezionarsi a Firenze, non sarebbe male che l'Accademia fiorentina, non fosse che per ricambio di cortesia, mandi alcuno de' suoi migliori allievi a visitare il golfo di Sorrento e l'atmosfera luminosa di Napoli. Le varie scuole d'Italia devono confondersi in una per creare l'arte italiana.

Bonifacio dei Geremei spento dai Lambertazzi fu il tema scelto dal giovane Narciso Malatesta di Modena. Si può dire di lui: *Noblesse oblige*; epperò dovremmo essere severi e lo saremmo forse soverchiamente, se i pregi rari dell'opera, la terribilità dell'espressione, il colorito, il tocco sicuro, l'efficacia non comune del quadro, tutto ciò non ci annunziasse e ci promettesse un artista vero. Queste qualità applicate ad un tema più largo e veramente storico, avrebbero collocato il Malatesti nella prima linea tra i suoi rivali. Noi prendiamo atto dei meriti presenti, e salutiamo un nome che è destinato alla fama.

Marinelli Vincenzo di Napoli ci dipinse con tinte vivaci e colorito quasi smagliante un *Masaniello portato trionfalmente in groppa alla sua chinea da Fer-*

[1] Questo quadro del Cassioli ottenne il secondo premio di lire seimila. — *Nota dell'editore.*

rante Caraffa. Lodiamo il tema, che non è cronaca solo, ma storia. Questo popolano non è da confondersi col suo omonimo troppo biasimato e troppo esaltato dagli artisti e dai poeti: ma tale qual'è segna sempre un'epoca importante e grandiosa della storia napoletana: la rivolta del popolo contro l'inquisizione spagnuola.

Il Marinelli ci ha dipinto fedelmente il sole di Napoli, la plebe napoletana, l'entusiasmo popolare, il tumulto, l'ardore di una rivolta. Codesta è davvero la città del sole, codesta la luce scintillante che la veste e la inonda; codesta la folla baccante che sbocca dalle sue vie, quando alcun fatto viene a svegliarla dalla sua naturale indolenza. Il Marinelli non s'impaurì di nessun contrasto, di nessuna audacia di toni e di tinte; immaginò e dipinse il suo quadro all'aria aperta senza attenuare alcun effetto, senza inventare alcuna nuvola in cielo per ottenere un provvido sbattimento tra un piano e l'altro del suo dipinto. Il quadro dovrebbe essere veduto a maggior distanza che non gli è concessa dal luogo. Ha forse bisogno che il tempo venga a fondere certi toni che ci abbarbagliano un poco troppo; ma la luce e la vita ci sono. Questo basta a lode del pittore, della scuola e dell'opera. Anche il Marinelli è nel principio della sua carriera ascendente.

*
* *

Da questo eccesso di moto passiamo alla *Quiete.* Questo è il titolo di un paese esposto dal Benassai, venutoci anch'egli dalle provincie meridionali, benchè da qualche anno dimorante a Firenze. Il suo quadro non ha le tinte vivaci e temerarie del Vertunni e del Palizzi. Rappresenta un laghetto limitato da un ri-

piano di basalti; le cicogne conversano sulle sue rive: l'acqua è tranquilla, e per larghi tratti ombreggiata dalle rupi circostanti e dalle nuvole che ingombrano l'orizzonte; tutto spira quiete; le linee quasi parallele del fondo, il rigagnolo che si riversa mormorando nel lago, la verzura piuttosto cupa delle rive, il cielo tra il nubilo ed il sereno. Tu vorresti trovarti in quel sito quando l'anima ha bisogno di riconcentrarsi in sè stessa, di cercare nella solitudine e nel ritiro la forza e la fiducia che le vien meno, di nutrirsi delle memorie del passato quando il presente ci amareggia coi suoi disinganni.

Codesta è l'impressione morale che risentii dinanzi a quel quadro. È già qualche cosa, è più che d'ordinario non ci sogliono dare quei quadri di paese fatti a casaccio, riproduzione più o meno fedele di un ritaglio di bosco, di cielo o di mare. Anche nel paese noi cerchiamo, e abbiamo diritto di ritrovare il pensiero poetico dell'artista. Codesto pensiero è per noi l'elemento essenziale dell'arte. Alcuna volta la natura tale qual'è in un dato luogo, in un dato punto, basta a rendere l'idea che il pittore intende rappresentare; ma il più delle volte l'artista deve cercare, scegliere, interpretare il vero per esprimere ciò ch'ei vuole, per comunicare agli spettatori il proprio concetto.

Il Benassai in questo quadro, assai meglio che in altri suoi, ci sembra aver raggiunto la meta che si è proposto e che troviamo indicata nel titolo del suo quadro: *La Quiete.*

Per amor de' contrasti, tanto opportuni allo scrittore quanto all'artista, mi sia permesso di fare un salto pericoloso, e passar dalla *Quiete* di Benassai alla festa del sole dipinta da Carlo Mancini di Milano. Codesto quadro, che io dico la festa del sole, fu modestamente intitolato dal pittore: *L'orto del chiostro.*

Un po' di storia.

Non so come il signor Mancini sia riuscito a mettere il piede nell'orto riservato di quei buoni padri Certosini. Avrà voluto cercar un punto di vista opportuno per incarnare una sua fantasia di paesista, e avrà domandato l'ospitalità all'ortolano. Entrato che fu, quei begli alberi, quei bei fiori, quella verdura incomparabile l'ha sedotto. — Voglio dipingere anch'io la mia *quiete*, avrà detto fra sè: ma una quiete piena di gioia e di vita: la quiete d'amore che si spande sulla natura, quando il sole è alla metà del suo corso; quando tutte le voci si fondono in quel mormorìo indistinto che è l'espansione libera della vita vegetativa e animale ad un tempo. Chi non ha sentito codesto non è poeta, nè artista. Il Mancini lo sentì forse per la prima volta all'aspetto di quell'orto ben coltivato, ben pettinato, ben pasciuto come un epicureo.

— Mi permettete di fare uno studio di colore? deve aver chiesto all'ortolano.

— A una condizione, avrà risposto costui.

— Quale? Ch'io vi dipinga nel mio quadro? sono pronto.

— Non si tratta di me, ma di quei bellissimi cavoli che mi costano tanto sudore, e che sono riusciti una meraviglia.

— Se non volete altro, sarete servito.

— Intendiamoci bene, riprese certo l'ortolano; non mi basta che facciate dei punti verdi, come soglion fare certi pittori col pretesto delle leggi prospettiche; voi dovete dare il miglior posto ai miei cavoli, che sono il mio capo d'opera, la speranza della cucina, il desiderio del refettorio, la gloria della badìa. Domando che sieno messi in prima fila.

— Ma e il vostro ritratto, e quello dei buoni padri ch'io intendo gratificarmi?

— Noi ci contenteremo di occupare il secondo piano.

— E quei begli alberi colossali?

— Riserbateli per il fondo.

— Ma così non potrei fare un quadro secondo le regole dell'arte?

— Lo farete secondo le regole del convento. Prima i cavoli e poi il regno de' cieli. Tutt' al più vi permetterò di dipingere i fiori, delizia del padre Florimo, e tutto il resto che troverete degno del vostro pennello; ma i cavoli prima, che sono il mio amore e l'opera mia.

Il pittore, commosso da tanta eloquenza, si rassegnò così a fare un quadro contro le regole, pur per non perdere l'occasione di dipingere quell'orto pieno di luce e di vita: quella *Quiete* beata dei Certosini moderni, che hanno tutte le ragioni per chiedere alla natura un compenso ai loro sagrifici.

Dipingerò il vero, diss'egli fra sè, come se io mi trovassi davanti a questo verziere, e vedessi in una camera ottica tutta la scena che mi si para allo sguardo. Lo diranno il quadro dei cavoli, che mi importa? Li sfido a dire che i miei cavoli non sono cavoli, che i miei girasoli non sono i fiori di Clizia, che i miei frati non sono Certosini ben pasciuti e felici del dolce far niente: *Deus nobis haec otia fecit.*

Ecco, a quanto mi figuro, l'origine di quel quadro e la ragione intima dei suoi pregi e dei suoi difetti. Benchè io sia il primo a riconoscere ciò che manca e ciò che soverchia in questo *Orto del chiostro*, dichiaro che vorrei averlo sempre dinanzi gli occhi, come si tiene il ritratto in miniatura d'una persona amata, non potendo avere l'originale. Io amo i fiori, i cavoli, gli alberi vecchi, la luce e le altre beatitudini umane. Sarà un *quadro botanico*, se volete, ma ha la sua ra-

gione storica e naturale. Per certi quadri dove non discernete *le fiamme delle anime purganti*, lasciatemi lodare, o almeno lasciatemi guardare a mio bell'agio questo capriccio botanico del signor Carlo Mancini di Milano. E chi non è del mio gusto, si volga ad altro, chè paesaggi non ne mancano in queste sale, ed anche di belli e di buoni.

E già che siamo nell'orto del chiostro chiediamo il permesso di entrare in quella cappella dipinta dal di Simone di Napoli.

Dissi dipinta, e dovrei dire scolpita, riprodotta tal quale, con tutta la verità di linee, di tinte, di rilievo, di riflessi, di sfondo, ecc., che ognuno può immaginare e domandare all'arte prospettica. Di questo quadro si può dire veramente:

Non vide me' . . . chi vide 'l vero.

Io sono, anche in pittura, del parere di Dante: la verità sopratutto. Non dico che tutto il vero indistintamente sia bello; dico che il bello, qualunque sia, deve essere riprodotto col vero. Il convenzionale, il fantastico, tutto ciò che è fuori della natura ed eccede la sfera dei sensi, potrà essere oggetto della parola, della musica, campo aperto alle metafore, alle visioni poetiche del misticismo. Voi potete immaginare gli spiriti incorporei, gli angeli santi del paradiso, e come tali potete farli parlare e cantare; ma dipingerli, no. Il pittore se vuol dipingere un angelo, deve fare un bel giovane in carne ed ossa, puro e modesto quanto volete, qualche cosa di incerto tra l'uomo e la donna, come i Greci della decadenza figuravano qualche volta Bacco ed Apollo; ma insomma qualche cosa di visibile, di corporeo e d'umano, come sono i nati di donna.

Questa è una digressione, che però non è fuori di luogo. Se in codesta cappella non ci sono angeli vivi, ce ne ha di dipinti bene o male in quei quadri, o di intagliati in quei seggi e nella base ammirabile di quel leggìo.

Tutte le opinioni sono d'accordo nel proclamare questo quadro il più perfetto lavoro dell'esposizione attuale [1]. Anche qui il pittore ha voluto sfidare il vero, ponendo la cantoria e le cornici dorate dei quadri dipinti a contatto immediato della cornice reale del proprio quadro. L'oro dipinto dal suo pennello non teme il paragone dell'oro vero. È un'audace sfida dell'imitazione alla realtà, dell'arte alla natura. Ma anche senza di questa, che si direbbe temerità, gl'intagli del coro e del leggìo basterebbero a dargliela vinta. Nè il suo pregio consiste solo nella riproduzione degli oggetti senza moto e senza vita. Il ritratto del pittore ed il prete che sta sbadatamente osservando ciò che egli fa, sono due macchiette ammirabili, che sollevano l'artista dal grado di pittore prospettico a quello di pittore storico o almeno di genere. Chi fa quelle due figure può imitare qualunque scena della vita domestica, quanto i primi pittori della Germania, dell'Inghilterra e del Belgio.

[1] Riportò il terzo premio di lire duemila. — *Nota dell'editore.*

II.

L'ESPOSIZIONE DI BELLE ARTI A PARMA E L'ARTE IN ITALIA NEL 1870.

Per mia natura, sono ottimista; e benchè lontano dal ripetere i vanti superbi di un preteso primato italiano, non sono punto disposto ad abbracciare l'opinione di certi critici stranieri e nostrali che sentenziano gravemente l'arte essere decaduta, e noi destinati, tutto al più, a spigolare sul campo seminato e mietuto da' nostri maggiori.

Vediamo se c'è mezzo di rettificare gli eccessivi giudicii, e porre in chiaro la vera condizione dell'arte contemporanea; che sarebbe davvero un gran disinganno, se la nuova libertà che ci piovve dal cielo per benigna influenza della Stella d'Italia, non avesse a maturare qualche buon frutto su questa terra che fu detta la patria dell'arte. Non sarò lungo. Restringo anzi, a disegno, il mio cómpito ad alcune opere che furono presentate o almeno mi vennero vedute, nel corso dell'anno sia nell'Esposizione italiana di Parma, sia

in altre esposizioni parziali, e negli studi privati dei nostri migliori artisti, sia dell'una scuola che dell'altra.

Farò di collocarmi ad una certa altezza nell'orizzonte artistico per render giustizia a tutti i cultori del bello, qualunque sia l'indirizzo che seguono, e qualunque il punto di vista da cui si propongono di osservare la natura per riprodurne i vari aspetti, e le varie significazioni.

Solamente, parlando di opere d'arte, non intendo solo la riproduzione della natura esteriore e obbiettiva; ma solamente di quella combinazione complessa che ella subisce, passando dalla mente di chi l'osserva sulla tela o nel marmo che la riproduce. Cerco in una parola, nell'opera dell'artista, l'idea che gli è propria, e ch'ei seppe esprimere in un modo o nell'altro. La natura diviene arte per questo, e senza ciò resterebbe una sterile e fredda riproduzione, ch'è quanto dire corpo senz'anima.

*
* *

La piccola Parma ebbe, come è noto, l'onore di ospitare il primo Congresso artistico italiano e la prima Esposizione di belle arti che potesse dirsi nazionale. Un'altra, a dir vero, se n'era riunita a Firenze dieci anni prima: ma non era solamente di belle arti, e non poteva estendersi a tutta Italia. Venezia era ancora in mano dell'Austria; e Roma atteggiavasi a proprietà di tutto il mondo più che di sè stessa e nostra. La patria di Correggio avendo ad inaugurare una statua al sommo pittore suo capo-scuola, colse questa occasione per invitar gli artisti italiani a codesta solennità, non tanto colle loro dissertazioni accademi-

che e anti-accademiche, ma meglio ancora mettendo in qualche mostra alcuno de' loro lavori.

La guerra franco-prussiana, la catastrofe di un impero, il sorgere inopinato di un altro, la perplessità della nostra politica, le lotte conseguenti de' vari partiti, tutto pareva mettere in dubbio e rendere meno opportuna una festa dell'arte. Ma il dado era tratto. Anche di questo si disse: *o ora o mai*; e al giorno fissato, in quel medesimo giorno che l'armata italiana picchiava alle porte di Roma, Parma accoglieva nel suo seno oltre a cencinquanta artisti, ed esponeva oltre mille opere d'arte d'ogni genere e d'ogni misura.

Quanto alle qualità e all'ordinamento generale degli oggetti esposti, noterò solamente che fra questi oggetti figuravano oltre a duecento disegni d'architettura, e parecchie opere di cesello e di legno intagliato: rendendo da una parte alla madre delle arti l'onore che le è dovuto, ed estendendo il campo dell'arte ad alcuni lavori che sogliono a torto confinarsi entro i limiti dell'industria. L'Esposizione dunque, da questo lato, ampliava il proprio concetto, ed accennava a tener conto per l'avvenire di tutti gli aspetti sotto i quali l'idea artistica può rivelarsi.

Benchè l'incertezza dell'esito e la scarsa pubblicità degli inviti, e la poca guarentigia ottenuta per il trasporto delle opere avessero cospirato piuttosto a restringere, che ad allargare il concorso, tuttavia noi ci siamo trovati a Parma e ci siamo stretta cordialmente la mano, subalpini, lombardi, veneti, bolognesi, coi venuti dall'Umbria, da Roma, da Napoli, da Genova, da Palermo. La valle del Po e le due rive dell'Appennino gareggiarono di solerzia e di fede. Anzi la maggior parte delle opere e le migliori ci vennero da lontano.

Parlarvi di tutte è impossibile. Sarebbe troppo lungo il solo elenco dei nomi e dei titoli. Figuriamoci di assistere ad una rassegna militare, nella quale si notano appena i generali e i colonnelli più brillanti. E badiamo che la rassegna duri poco e non ci abbia ad annoiare, come le solite.

Avanti la brigata di Napoli! Dov' è il generale? Il generale non c' è. È ritenuto altrove dalle sue cure amministrative. Nessuna opera del Morelli. Contentiamoci di riscontrare la influenza della sua scuola nella schiera da' suoi valorosi partigiani. C' era bensì il colonnello Maldarelli venuto a scorta di un drappello armato alla pompeiana. Egli ha il privilegio di comandare questa falange composta per lo più di fanciulle e di matrone vestite della palla e del peplo antico. Questa volta traeva seco anche l'ambulanza, se pure quella donnina mollemente sdraiata, svolgendo con elegante noncuranza alcuni di quei rotoli scritti, si può dire ferita. Ha l'aria invece di voler ferire gli occhi e i cuori degli altri. C' era la povera Nidia che erasi veduta anche altrove, e le donne romane che portano i loro vezzi per sovvenire alle spese della guerra. E basti di queste, che alcuni riguardano a torto come galanterie archeologiche, anzichè come un aspetto dell'arte contemporanea.

La scuola napoletana si distingue sopra le altre per la pittura storica. Il ciclo dei principi svevi non vi è ancora esaurito. Si direbbe che Dante ha impresso a quella razza tragica un sigillo immortale. Quel Manfredi, biondo e bello e di gentile aspetto, per quanto orribili fossero i suoi peccati, ci torna sempre dinanzi e lo rivediamo volontieri, sì vivo che morto.

Quest'anno era vivo, e dirò che il Dal Bono ce l'ha mostrato in un episodio della sua vita, inedito ancora

e molto caratteristico. Egli ha passata la notte sul terrazzo aperto d'uno de' suoi palazzi in mezzo alle belle donne, ai menestrelli, a filosofi italiani ed arabi che formavano la sua Corte. Il pavimento è sparso di ghirlande cadute dal capo o gittate. La notte fu troppo breve all'onesto sollazzo: i primi raggi del sole indorano gli alti comignoli delle torri e delle case vicine che chiudono il campo. Quand'ecco una strana e inaspettata visita sopravviene ad interrompere la veglia protratta e la danza. Sono sette frati avvolti nelle loro bianche cocolle, uno de' quali, quello di mezzo, porta un crocifisso, gli altri un cereo acceso di color giallo. Quegli abbassa il crocifisso e questi le loro torcie mentre il priore fulmina la scomunica. Gli astanti sono variamente commossi. Alcune delle donne si gittano nelle braccia delle loro compagne, altre si levano esterrefatte; i filosofi arabi guardano curiosi la scena. Il solo Manfredi sta ritto, e colle pugna strette e le braccia distese guarda con fiera ed offesa dignità quei sette legati di Roma, che, coperti dalle immunità dell'epoca, vengono impunemente a sfidarlo nel suo palazzo e in mezzo ad una delle sue feste. Saranno da quaranta a cinquanta persone, nessuna delle quali straniera all'azione, diversamente atteggiate nei varii piani del quadro. Il disegno è accurato, la composizione larga e armonica, il colore difficile a definire, per i contrasti di luce della luna cadente, del sole che sorge e dei doppieri e dei cerei che vanno spegnendosi. Il quadro è di picciole dimensioni rispettivamente al soggetto, ma ci dà l'idea e l'impressione di un quadro grande. Sono d'avviso che riprodotto coll'incisione, come i migliori quadri francesi e tedeschi, farebbe onore alla scuola napoletana e all'arte contemporanea. Gl'incisori non mancano a Napoli, dove l'Aloysio Juvara

sostiene ancora l'onore del bulino, e copriva a Parma due intere pareti coi lavori proprii e de' suoi scolari Cucinotta, Di Bartolo e Tramontano; onde speriamo che questo mio desiderio sia presto tradotto in fatto. Una buona stampa è un gran servigio per l'arte; e lo Gerôme non avrebbe metà della sua rinomanza, se l'incisione non avesse riprodotto con tanto amore, e forse con maggior correzione di disegno, il suo *Duello*, *Il giudicio di Frine* e *I morituri del Coliseo.*

Un altro quadro, di un pittore ancor nuovo per noi, il Sagliano, un quadro questo di grandi dimensioni, ci metteva dinanzi l'ultimo episodio della casa di Svevia: *La madre di Corradino*, *che viene a reclamare le ceneri di suo figlio*, quadro composto e dipinto alla maniera di Delaroche: non tutte egualmente belle e irreprensibili le figure, ma l'intonazione generale seria e azzeccata. Il Sagliano è un astro che sorge: non oso dire di quale grandezza e di quale natura. Presentò parecchi lavori di minore importanza, ma tutti più o meno caratteristici. Vedremo se sarà stella o cometa.

Gli sorgeva accanto il *Masaniello* del Marinelli condotto in trionfo dal Gonzaga sul suo cavallo, quadro veduto e ammirato anche altrove; colori smaglianti, sole di Napoli, disegno non irreprensibile in tutte le parti, ma nell'insieme un dipinto meraviglioso, e un soggetto storico non volgare. Codesto Masaniello, da non confondersi con quello della Muta de' Portici, aveva strappato il decreto che istituiva a Napoli il Tribunale dell'Inquisizione.

Gli stava vicino *Il trionfo di Mario* dell'Altamura, anche questo veduto altre volte; promessa mirifica alla quale finora non potè corrispondere alcun altro lavoro del giovane artista. La storia della Roma romana non

è ancora esaurita; e il quadro del francese Gerôme citato testè, e l'altro del medesimo autore, la *Morte di Cesare*, ne fanno fede anche a quelli che hanno mestieri di esempi stranieri per istudiare le cose proprie ed apprezzare le proprie ricchezze a torto neglette.

Noto alcune cose e alcuni nomi come mi occorrono, perchè, come dissi, vi fo assistere ed assisto con voi ad una rapida mostra. Nè qui finisce il drappello dei napolitani. Ci vennero di là due episodi di Lucrezia Borgia: qui, tenendosi dinanzi spiegato un ordine del suo santissimo padre, sogguarda con occhio satanico un cardinale che sta osservando non so qual piano di guerra o qual progetto di future imprese o conquiste; là, seduta coll'eminentissimo fratello Cesare, mesce il veleno ad uno de' suoi quattro mariti, che sta per entrar nella sala: storie del tempo. Il primo di questi quadri promette un pittore di forti tempre; e giacchè Lucrezia ci torna in campo, non la Lucrezia di Victor Hugo, ma quella non meno terribile della storia, vorrei che i pittori ce la mostrassero nella sua famosa bellezza che le fece perdonare tanti delitti, e in altri episodi della sua vita, che meglio dipingono il tempo in cui visse, il suo singolare ingegno, la sua fermezza, il suo carattere maschio, la sua posizione eccezionale. Vidi un bozzetto che la rappresenta circondata da cardinali, di cui presiedeva il consesso. Il terribile e sospettoso Alessandro VI, fidandosi neanche de' suoi, non confidava che a lei, secondo gli storici, la presidenza di quelle poco sacre consulte. Il soggetto è storico, pittoresco e, tra i fasti del papato, abbastanza curioso. Ce n'ha per più d'un pittore che sappia coglierli a volo. Taine ricorda un'entrata di Lucrezia a Roma col codazzo di duecento dame romane tutte a cavallo, abbigliate collo sfarzo dell'epo-

ca: soggetto degno di Paolo Veronese, se si fosse trovato presente. Non ve lo lasciate rubare.

Da Roma ci vennero a Parma pochi lavori. La città non apparteneva ancora all'Italia, nè la breccia di Porta Pia ci aveva introdotti a vedere che cosa vi facessero i suoi pittori e scultori. Ma non di meno due quadri del Maccari avevano oltrepassata felicemente la frontiera, nonchè una statuina del Monteverde di Genova, che fu la gemma della Esposizione parmense.

Il Maccari è senese; e studiò qualche tempo sotto il Mussini: ma si rivelò potente coloritore a Roma. Una scena tragica della *Fabiola*, ed una specie di zingara che cerca sulla mandòla un ricordo della sua gioventù, ci sorpresero per la signorile maestria del pennello largo e succoso. Noi studiavamo a Parma da quale scuola antica o moderna scendesse questo pittore. A Roma, poco dopo, compresi che il Fracassini aveva dato codesto indirizzo a parecchi romani e non romani che lo videro lavorare a' suoi freschi. Egli era morto improvvisamente non ancora trentenne. Fortuna che non morì tutto, poichè più d'uno ha raccolta una parte almeno del suo retaggio.

***

Il Monteverde era anche esso un nome nuovo per noi. Studiò disegno a Genova all'Accademia ligustica per darsi all'intaglio dei mobili. Ito a Roma, scappò fuori scultore; ideò e scolpì finamente in marmo un Colombo ancor giovinetto che, assiso sopra un colonnotto del porto, guarda il mare che gli si schiude dinanzi, e gli balena all'immaginazione il sogno di una

terra sconosciuta, di cui la scoperta fosse a lui riservata. Quella statua suscitò una tempesta di lodi e di censure eccessive. È il solito corteggio delle opere originali che esprimono fortemente un' idea. C'erano molti e pregevoli lavori in marmo della scuola bolognese, romana e lombarda; ma l'attenzione del pubblico fu sorpresa, cattivata da questo intagliatore di mobili, improvvisato scultore per un sùbito lampo di genio. Si chiedevano alcuni se questo capo d'opera sconosciuto non fosse destinato per avventura a rimanere *figlio unico* dell'autore, come troppo spesso avviene nelle arcane figliazioni dell'arte; ma il Monteverde ha dato già un fratello al *Genio di Colombo*, e questo fratello, che potei visitare a Roma quasi compiuto, si chiama *Il Genio di Franklin*, che arrampicato sul comignolo di una casa munita di parafulmine, scherza colla scintilla elettrica, di cui gode sentire il misterioso ribrezzo. Così al futuro scopritore dell'America fa riscontro il Genio dell'americano amico del popolo e domatore del fulmine; due idee gemelle che non rimarranno infeconde a lungo.

Risalendo l'Apennino e la parte del Po, alla pittura e scultura storica succedeva mano mano la pittura e scultura di genere. La Toscana era quasi assente. Nessuno de' suoi migliori maestri del pennello e dello scalpello aveva degnato presentarsi al convegno di Parma. Il Bellucci aveva già sepolto a Pitti il suo ultimo quadro, ammirato per la finezza del lavoro e la magia della prospettiva. Ussi dava l'ultima mano al suo *Arabo assorto nella preghiera*, bellissima figura che prese già la via del deserto. Il Dupré non poteva mandarci il suo colossale monumento a Cavour. In una parola, l'arte toscana vi era rappresentata da una scuola che si dice giovane, e a me sembra decre-

pita. Il lavoro più notabile fra i venuti da Firenze, non era opera di un toscano; sopra una vasta tela un giovane degli Abruzzi, il Tedesco di Moliterno, aveva preso a rappresentare la morte di Anacreonte. Soggetto alquanto strano, pittura ancor più strana. Pareva un vaso etrusco; ma il pensiero anche qui richiamava involontariamente l'attenzione del pubblico. Il pittore, più che Anacreonte soffocato da un acino d'uva fra le gioconde eterie che inspiravano le sue molli canzoni, poneva in nuovo contrasto la morte e la vita: la morte dell'individuo e la vita perenne e rinascente della natura. Concetto di filosofo più che d'artista; ma il successo di stima che ottenne questo lavoro ancora incompleto dovrebbe dire una parola efficace a quei tali che affettano disprezzare nelle opere d'arte tutto ciò che non è macchia, colore e minuta riproduzione del vero.

Dall'Emilia ci erano venuti cinque quadretti del Clerici, accarezzati e finiti fin troppo ne' più minuti particolari, ma scene di famiglia incantevoli d'affetto e di verità: cinque idillii che ti rallegravano l'anima e vellicavano soavemente i precordi. Anche qui, più che l'esecuzione, è l'idea che trionfa; e chi vuol negarlo lo neghi.

Parma era abbastanza bene rappresentata. La scuola di Correggio conserva tuttora un certo prestigio, una certa grazia un po' manierata, una certa sicurezza negli scorci, una mollezza nelle carnagioni, che è tutta sua. Un giovane vi esponeva, in gesso, una statua mestissima che nominò *Nostalgia*. Era l'amor della patria lontana mutato in agonia disperata. Il povero Marzaroli esprimeva in questa statua lo stato dell'anima sua, stanca della vita e desiderosa di un mondo migliore. Era un presentimento che, pur troppo,

doveva avverarsi, togliendogli fino il conforto di tradurre in marmo il proprio concetto, il suo testamento alla patria. Egli non è più!

Milano, come suole, trionfò ne' suoi marmi, e si circondò di una corona di rose e di corimbi, vuoi coi quadretti dell' Induno e del Bianchi, vuoi con quella danza di arruffatelle, che paiono formate sul vero nei balli e per le vie della gaia città. Un arguto moralista francese battezzò l'età nostra *le siècle des coiffeurs*. Sembra che i nostri scultori volessero protestare contro cotale denominazione. Se le ninfe, le bagnanti, le Galatee modellate a Milano giugneranno a conoscenza dei posteri, faranno credere che a' nostri giorni si fosse perduto l'uso del pettine, o che le nostre donne se ne servissero non per ordinare, ma per arruffare le loro capellature. Del resto, la stessa moda regnava anche ai tempi di Plauto, che faceva dire al suo Davo: *Dum moliuntur, dum comuntur, annus est.* Niente è nuovo sotto il sole, neanche le scapigliature.

Bellissima era la *Mosca-cieca* del Barzaghi, una giovanetta non ancora trilustre che, bendata gli occhi, cerca di raggiungere un non so che. Quel *non so che* può essere una persona, una cosa, un tesoro, una *idea*, una meta sconosciuta e ignorata da colei medesima che la cerca. Non sarebbe questa la vita? Non è questa troppo spesso la meta dell'arte? Sarebbe questo quell'*avvenire* che, musicisti, poeti, pittori, scultori, andiamo cercando ad occhi bendati, come la *Mosca-cieca* del nostro Barzaghi? Egli non pensava certo a codesto: non pensava che a modellare e a scolpire una bella fanciulla che scherza colle compagne, e le cerca con quelle belle manine, maestrevolmente modellate e scolpite. Ma che importa questo? L'artista, quando azzecca il vero, sveglia nel pubblico una moltitudine

di pensieri, di cui non è responsabile. A me, parte del pubblico, piace di veder raffigurata in quella giovanettina la tendenza dell'arte nuova che, dopo aver tocca la terra, tenta svincolarsi dal gretto realismo, per cercare a tentoni la parola e la forma dell'avvenire. Chi è del mio parere levi la mano; e se avessi a rimanere solo del mio partito, pazienza; ci troveremo d'accordo più tardi.

Molte opere degne di nota e di premio erano venute da questa giovane scuola, che manifesta sempre più spiccato il proprio carattere, quanto più ci avviciniamo alla cinta delle Alpi. I paesisti subalpini, il Gastaldi, il Biscarra, il Delleani, il Rayper, il Fontanesi, il Pittara, premiato colla medaglia d'oro per aver trovato il *metodo infallibile per ristaurare le finanze italiane*, sono tutti, qual più qual meno, di questa schiera. Il Pastoris cerca anch'egli amorosamente il vero ne' suoi quadri di genere. Abbiamo anche qui i Guelfi e i Ghibellini; ma hanno questo di buono che, anzichè mordersi scambievelmente, si aiutano, e la polemica fatta coi quadri costituisce un'utile e nobile gara. E vorrei che gli artisti si limitassero a questa, senza imporre ai dissidenti la propria opinione come se fosse un dogma di papa infallibile.

Il giurì di Parma provò una volta di più che nessuna cosa più dell'arte deve respingere codesto tribunale di pari, avanzo del medio evo feudale e delle antiche maestranze d'arti e mestieri. Il popolo è il solo giurì competente del vero merito artistico, specialmente a' dì nostri, che si trovano a fronte da una parte gli adoratori della forma convenzionale e accademica, dall'altra la picciola consorteria di certuni che professano la negazione assoluta dell'ideale nell'arte.

Per Dio! non portiamo nell'arte, che è una libera

ispirazione del genio e del cuore, le anguste passioni che l'interesse e la moda fomentano a gara! Viviamo in tempi che il suffragio universale decide delle nazioni e dei troni. Appelliamoci a quello che può essere fuorviato un momento dalla moda o dall'autorità mal carpita, ma riacquista presto o tardi i suoi diritti, e riformerà le sentenze pregiudicate, condannando all'obblio le opere e i giudici che insultano al senso comune e alle supreme leggi del vero e del bello.

*
* *

Ho passato in rassegna la milizia artistica schierata in battaglia all'Esposizione di Parma. Dimenticai un nome nuovo, lo Sciuti di Catania, dimorante a Napoli: nome nuovo come pittore, ma conosciutissimo come decoratore. Egli mandò quattro o cinque tele. I decoratori sono fecondi. Non erano, se si vuole, quadri finiti: ma la vivacità della tavolozza, la giustezza prospettica, la disinvoltura delle movenze e del fare, tutto ciò richiamava involontariamente lo sguardo e suscitava una grata meraviglia ne' risguardanti. Erano quadri di genere; ma da quelli non sembra difficile il passaggio a cose più serie. A questo decoratore napolitano rispose da ultimo un decoratore di Firenze, di nome Gatti, il quale s'era già fatto conoscere anni sono con un *Molière* che recita alla vecchia fantesca le sue commedie. Quest'anno il Gatti, nelle sale della Società promotrice, espose una vasta tela, un quadro d'altare, commessogli dal municipio di Castelfiorentino, rappresentante il trasporto di una lor Santa Verdiana, celebre per l'asprezza della penitenza e pei serpenti co' quali divideva il suo pane nella cella impenetrabile, dove visse e morì in odore di santità.

Codesto quadro del Gatti esposto a Firenze è, si può dire, dopo il *Colombo* del Monteverde, il successo dell'anno. Una processione traversa la chiesa, illuminata dal sole e da' cerei, tra il vapor degl' incensi e le ghirlande votive; una folla devota, in vesti e sembianze dell'epoca; la vita, la luce, l'arte dappertutto. Questi due decoratori, che tutto ad un tratto si manifestano artisti, mi rivelano il secreto dei nostri cinquecentisti, i quali diventavano grandi maestri a forza di fare, di fare, di fare. È il pensiero combinato all'azione, nelle sùbite ispirazioni del genio che creò quella miriade d'artisti. Il genio solitario, per una specie di divinazione può creare un capo d'opera che basterà alla sua gloria, e gli assicurerà l'ammirazione dei posteri. Ma codesta è una rara eccezione. Nè Raffaello, nè il Luino, nè Andrea, nè Tiziano, nè il Veronese, nè il Correggio, sarebbero giunti tant'alto, se la gara, lo stimolo del bisogno, l'avidità del guadagno, la moltiplicità delle commissioni non li avessero, in certo modo, costretti a moltiplicare sè stessi. Provando e riprovandosi si fa miracoli, non solo nel campo della scienza, ma in quello dell'arte.

E questo manca tuttora pur troppo a' dì nostri, perchè mancano le occasioni. Non abbiamo più chiese nè chiostri da coprire di miracoli. Ci si domandano picciole statue, picciole tele pe' nostri piccioli appartamenti. Al gran mecenate, il popolo, sono succeduti i mecenati particolari, che pensano a decorare le proprie stanze, e poco si curano dei pubblici luoghi.

Ma in Italia, speriamolo, non verranno meno del tutto le tradizioni della vita pubblica. I nostri municipii, usciti dalle angustie dell'erario, gravato tuttora dalle spese più necessarie, penseranno che il popolo non vive di solo pane: e dopo i giardini ed i parchi,

e le gallerie di cristallo, penseranno ad animare le stazioni, le piazze, le scuole, i pubblici bagni, non solo di monumenti commemorativi, ma colla pittura murale, coi nostri affreschi del cinquecento, arte italiana, che gli stranieri c' invidiano ancora senza poterla imitare. Speriamo nell' avvenire, ed allarghiamo il cuore e l' intelletto a più vasti concetti.

Ho parlato di monumenti. Chiudo questa breve e incompleta rassegna dell'anno 1870, ricordando il gruppo colossale dedicato al duca di Genova, scolpito dal Balzico di Napoli e fuso in bronzo dal Papi a Firenze. L'opera è stata esposta colà nella fonderia dove ricevette il suo compimento. È un concetto arditissimo, contro il quale sorgeranno unanimi i partigiani di quella scuola che domanda nell'arte monumentale la maestà della calma. Qui il protagonista è costretto a scendere dal cavallo feritogli a morte. Il cavaliere e il cavallo sono tutt'altro che in calma. Quegli pur balzando di sella prosegue a comandare l'assalto; il cavallo procombe, nelle angosce dell'agonia. È cosa nuova, contraria, se volete, alle regole, ma vi terrà inchiodati e commossi al fiero spettacolo. Soggetto da statuina diranno, come il Mazeppa. Non importa. È vivo, è vero, è grande. La critica scriverà un volume per fare le sue riserve; ma il pubblico ammirerà senza curarsi de' critici. Lasciamo all'arte tutta la sua libertà, e, se deve peccare, pecchi almen per troppa vita, non per soverchia pedanteria.

*
* *

E con questo pongo fine alla mia rivista. C'è più di quello che occorre per la messe di un anno, d'anno

specialmente così turbato dalle lotte politiche e dalle apprensioni della guerra terribile che minacciava l'Europa.

Abbiamo quanto basta per far vedere agli stranieri che non siamo ancor morti e ci ostiniamo a non voler morire. Alla vita politica vogliamo aggiungere la vita della scienza e la vita dell'arte. La vita della scienza per impadronirci delle forze della natura e volgerle alla prosperità materiale della nazione; la vita dell'arte per mantenere il magistero secreto della forma, della bellezza, dell'ideale. Anche questa è una leva per muovere il mondo.

Io considero l'arte non solo come un lusso dei sensi, ma come un'educazione dello spirito.

Sotto questo aspetto, o lettori, io non crederò mai abbastanza frequenti, abbastanza diffuse le pubbliche mostre, le esposizioni nazionali d'arte e d'industria. Ogni forma contiene più o meno dissimulata un'idea, e questa, come la Fama del poeta latino, *crescit eundo.*

*
* *

Ritorno un momento alla Esposizione di Parma per citarvi un fatto, o piuttosto una cifra. L'accesso alle sale dell'Esposizione non era gratuito. Quando si pagava cinquanta, quando trenta, quando venti centesimi di lira. E c' erano abbonamenti che rendevano ancor più mite la tassa. Ora, quanto credete voi che la picciola Parma traesse da queste minime somme, durante un mese e mezzo che durò la pubblica mostra? *Poco meno di diecimila lire.*

Queste vi rappresentano almeno cinquantamila persone, o almeno cinquantamila visite fatte a quel mi-

gliaio d'oggetti d'arte, più o meno belli, che vi erano stati adunati dalle diverse parti della patria comune. Vidi famiglie intiere di contadini, tre o quattro generazioni, accorrere a quella mostra come a spettacolo; guardare, chiedere, spiegarsi a vicenda il soggetto di un quadro, la significazione di una statua. Da quei mille oggetti scaturivano altrettante idee, che s'incrociavano nell'aria, che fermentavano nelle menti, che scaldavano i cuori d'orgoglio legittimo, svegliando una moltitudine di curiosità, di desiderii fecondi.

Considerando la pubblica educazione come un semenzaio d'idee, io sostengo che più ne ha seminato in un mese quella pubblica mostra di belle arti che tutti i licei e i ginnasi e le scuole elementari della provincia in un anno.

Questo quanto alla educazione comune, che è, in sostanza, una diffusione d'idee. Che se guardiamo all'educazione speciale, a quella artistica, la cosa diventa più chiara, e s'intende da sè.

L'animo umano è pigro di sua natura. Dove l'uomo non è punto dallo stimolo della fame, dell'interesse, degli appetiti materiali, ecc., egli si abbandona facilmente alle abitudini d'ozio, al dolce far nulla, che ci viene troppo spesso rimproverato.

“ L'uomo inclina al sonno, dice il Padre Eterno, per l'organo ufficiale di Goethe, l'uomo inclina al sonno, e s'io non procurassi di tenerlo svegliato, s'immergerebbe ad ogni momento nell'onda letea. Per questo gli metto a' fianchi il pungolo del diavolo, che lo stimola, lo tien desto, lo spinge innanzi per la sua via. „ Il diavolo qui è un modo di dire; si deve intendere la ricerca del vero e del bello, la ricerca dell'ideale.

Noi avremo raggiunto una meta desiderabile quan-

do avremo eccitato nelle moltitudini questo amore dell'arte, questo desiderio fecondo del bello. Bisogna dunque circondare il popolo dei moltiplici aspetti della bellezza: mostrargli che tutto è vita, forza, armonia.

Che fa il mercante degli oggetti più o meno necessari alla vita materiale? Apre mercati, bazarri, moltiplica le mostre, stuzzica il desiderio del pubblico con ogni maniera di manifesti. Ebbene noi dobbiamo fare altrettanto per le cose dello spirito, per gli aspetti dell'arte. Dobbiamo andar a trovare le nostre pratiche sul maggior numero dei punti possibili, nei centri più popolati, nelle stagioni più opportune ai ritrovi dei vari elementi di cui si compone la società.

Piacciavi di considerare, vi prego, anche sotto questo punto di vista, le Esposizioni di Belle Arti, e non le troverete mai nè troppo frequenti, nè troppo diffuse. C' importa fino a un certo segno di far bella mostra de' nostri prodotti agli ospiti che verranno a discutere gli elementi della nostra statistica. Quello che c'importa di più, è di accomunare al maggior numero possibile de' cittadini il gusto e la intelligenza delle cose belle. Così Atene nel tempo antico, così Parigi nel nostro, imposero le loro industrie, le loro mode all'Europa ed al mondo. Sarà un' illusione, sarà stato un pregiudicio de' nostri padri: ma l'opinione è regina, e l'opinione ripete, massime in Italia, ogni giorno: ciò che piace a Parigi, ha il privilegio sugli altri oggetti consimili. E questo è dovuto a quel sentimento, a quel giudicio comune ed unanime che si forma a forza di vedere, a forza di parlare, a forza di paragonare gli oggetti fra loro.

Ecco il grande, l'innegabile vantaggio delle pubbliche mostre, delle esposizioni frequenti, e, in certo modo, continue. A questo devono contribuire i comuni,

le provincie, i consorzi d'ogni maniera, le rappresentanze nazionali, tutti gli organi della nazione. E non è un lusso, lo ripeto, non è una cosa superflua: è un elemento di forza, di ricchezza, di prosperità generale.

*
* *

Questo vorrei fosse sempre presente a quelle regioni d'Italia, che vennero ultime al banchetto della scienza e dell'arte. A quelli che per avventura vi gridano: industria, commercio, prosperità materiale, rispondete citando la storia.

Che cosa era l'Attica? Uno stinco spolpato dello scheletro del mondo. Così la definiva Platone. La poca terra coltivabile non dava altri prodotti che il mele dell'Imetto, il vino, e l'olio dell'albero sacro a Minerva. Ma Atene aveva dato i migliori storici, i migliori poeti, i migliori artisti. Le sue statue, i suoi quadri, i suoi vasi, i suoi cammei, i suoi tessuti, i suoi ricami, le sue orificierie erano le più belle e le più eleganti che allora si conoscessero. E nessuna donna elegante poteva darsi pace nel mondo civile di quel tempo, se non aveva un peplo od un velo trapunto in Atene. La moda d'Atene era allora come quella di Parigi ai dì nostri.

Chi aveva fatto tutto codesto? La natura prima, colle felice temperie del clima: Pericle dopo, consecrando alle arti i denari sottratti alle armi.

Molte potenti nazioni sono morte senza lasciar memorie di sè. L'Attica, la Magna Grecia, l'Italia vivono ancora perchè conservano il culto delle tradizioni antiche, e attraggono a sè, lor malgrado, tutte le nazioni giovani, benchè superbe delle loro ricchezze e de' loro traffici immensi.

Pensate a questo, o apostoli della prosperità materiale. E voi, o concittadini, badate alle industrie, all'agricoltura, al commercio, ma siate italiani per l'arte. L'arte è non soltanto la corona della civiltà, ma, sposata all'industria, diviene anch'essa fonte di ricchezza.

Badate però a non invertire la formula: non è l'industria che deve padroneggiare nell'arte; — è l'arte che deve rendere feconda l'industria.

III.

L'ARTE A NAPOLI.

NEL 1871.

Parlo dell' arte viva, di quell'arte che fiorisce di giorno in giorno, come la vegetazione di questo clima. La natura a Napoli e ne' suoi contorni sembra attingere alle viscere vulcaniche una forza sempre novella. Gli uomini obbediscono certo alla stessa legge, ond' è una pretta calunnia che il Napoletano sia pigro e indolente più degli altri italiani. Non ho veduto in nessun paese d'Italia o di Europa, l'operaio, l'agricoltore, il pescatore continuare i loro lavori con più di solerzia e gaiezza. Cantano sempre, uomini, donne, fanciulli dalla più tenera età. Mancherà forse a ciò che fanno la regolarità, l'esattezza che si ottiene in altri paesi. Il Napoletano non ama la simmetria. Guardate come sono disposte le frutta, i fiori, la pescata nei loro canestri; ci troverete sempre una certa grazia bizzarra che ricorda la scapigliatura ricca ed elegante di queste valli. Le ciliege sono disposte a grappoli

d'uva: i manipoli di erba fresca che portano i cavalli attaccati alle carrozzelle sono legati da sarmenti fioriti che formano pennacchio. Le bottegucce di acqua gelata che trovi ad ogni canto sono una cosa da dipingersi per un certo disordine di colori e di forme che ti dà un insieme armonico, benchè irregolare. Non trovi due case che si somiglino. Si direbbe che i proprietarii e gli architetti si sono intesi per variare all'infinito l'architettura, come varia la forma degli alberi e la giacitura dei piani.

S'intende come i pittori e gli scultori indigeni fossero in ogni tempo inclinati a preferire le linee irregolari e i forti contrasti. Questo ci spiega lo Spagnoletto, Luca Giordano, Salvator Rosa. Le pitture scoperte ad Ercolano e a Pompei presentano lo stesso carattere. Si comprende che l'arte non s'è appresa alla scuola coi metodi rigorosi che si adottano altrove. Non ho veduto un alunno imitare servilmente il suo maestro, per quanto l'ami e lo ammiri. C'è in tutto un non so che di spontaneo, di negletto, di capriccioso che deve avere il suo fondamento nella natura dei luoghi e nella idiosincrasia della popolazione. Sempre più mi accorgo che le opere d'arte della scuola napoletana, antica e moderna, non si possono convenientemente apprezzare se non sul luogo. E il Tasso aveva ragione di dire che *la terra... Simili a sè gli abitator produce.*

Permettetemi, dunque, di tenervi parola delle impressioni che ricevetti e ricevo ad ogni momento, visitando gli studii dei giovani artisti, che riuscirono ad emanciparsi dalle forme convenzionali, per abbandonarsi all'istinto e all'indole particolare del proprio ingegno.

*
* *

Questo valoroso drappello di giovani artisti, che formerà fra non molto una scuola, procede più o meno direttamente dal Palizzi e dal Morelli. Il primo disse loro: “ Studiate il vero nella forma, nel colore, nella espressione; osservate l'effetto della luce aperta sull'acqua, sulla verdura, sulle pietre, sugli animali, sugli uomini: l'aspetto delle cose varia ad ogni momento: notate i fenomeni passeggeri e mutabili; cogliete la verità sul fatto, e troverete la poesia e la bellezza che costituiscono l'arte. Quando non potete azzeccare certi effetti, certi sentimenti nell'uomo, che è profondamente modificato dall'ambiente sociale, studiate la vita nel bruto, che si è conservato più naturale; e poichè non potete rendere la parola, cogliete il lampo dello sguardo, che vi parla nel ciuco, nella pecorella, nel cavallo, nel leone, nel gatto, nel cane. Vedete quali sono i contorni della foglia, del fiore, della spica indorata dal sole: mirate la palude che stagna, la fon tana che sprizza, il mare che viene a rompere le sue ondate sopra la spiaggia. Non abbiate la pretensione di correggere la natura: studiatela con amore, e intenderete le mille armonie che si svolgono da' suoi contrasti. „

E il Morelli diceva loro dal canto suo: “ Studiate la storia: non vi arrestate a certi fatti, a certi personaggi che hanno presso a poco una forma rituale, come le pitture dei tritici antichi: non crediate che i Romani, i Greci, gli uomini del cinquecento avessero tipi, affetti, movenze tanto diverse da noi. Il mondo presente somiglia all'antico molto più che non si creda: i personaggi leggendari della Bibbia furono anch'essi

vestiti d'ossa e di polpe come siam noi: il Cristo medesimo è un uomo, e noi non possiamo immaginarlo e dipingerlo che sotto l'aspetto e sotto i panni dell'uomo. I fatti della storia sono complessi. Gli artisti pedanti e pedissequi si arrestarono a considerarli dal medesimo lato. Studiateli da un altro, e sarete veri e nuovi ad un tempo. Ciò che nella natura umana resta immutabile è il sentimento. L'amore, l'ira, la gioia, il dolore, si manifestano sempre coi medesimi sintomi. Meditate queste due verità, e poi andatevene ciascuno per la vostra via. Ogni quadro è un problema da sciogliere: problema di forma, di colore, di espressione. Ma ogni problema può avere soluzioni diverse, secondo l'indole, gli studii, il grado di coltura dell'artista. Trovate la soluzione più chiara, più potente che vi sia possibile, e tirate innanzi. „

*
* *

Prego il discreto lettore a non prendere alla lettera queste parlatine dei due onorevoli capi-scuola. Le consideri come i discorsi che gli storici sogliono mettere in bocca ai capitani e ai tribuni di cui narrano i fatti e le gesta. E se avessi errato nel formulare a questo modo gl'insegnamenti dei due maestri napolitani, me lo perdonino anch'essi, e mi correggano, se lo merito. Le parole veramente non le ho sentite, ma le induco logicamente dall'effetto che ne seguì. Accompagnatemi nello studio di alcuni di questi giovani, e vedeteli all'opera.

Eccovi lo studio del Miola: Egli si fece conoscere dapprima con un quadro che ebbe i suffragi de' suoi

primi maestri: *Il Giuramento d'Annibale.* Tema accademico, trattato con forme accademiche, ma sotto le quali si sentiva che l'autore avrebbe fatto da sè. Dopo alcuni anni, ecco il nostro giovane artista cercare argomenti e forme novelle. Ci presenta il *Plauto*, che, costretto a girare il macino, trova pure il tempo per iscrivere una commedia e per leggerla ai suoi compagni di servitù. Il Miola aveva studiato a Pompei com' era fatto un mulino antico; ma non si limitava a codesto. Dava al suo Plauto ignudo il comico sorriso e l'espressione di uomo caduto a caso in condizione servile, ma senza perdere la coscienza del proprio ingegno e del proprio valore. Sulle facce dei suoi compagni tu vedi tutta la gradazione dell'intelligenza, dall'aguzzino che dorme dimenticando la frusta, all'intendente, se così posso chiamarlo, che capisce la celia arguta e se ne compiace.

Era già un passo. Ne fece già un altro, rappresentando una fanciulla greca che sotto lo sguardo rigido della madre è costretta a sospendere alla parete la cetra, per consacrarsi all' opera materiale della connocchia e del fuso. Ho ancora presenti quelle due facce parlanti e il grazioso dramma domestico che, appena accennato, ognuno comprendeva senza fatica.

Ora, dopo altri lavori di minor mole e di minor conto, il Miola sta lavorando a due soggetti tratti dalle storie di Roma, non nuovi all'arte, ma considerati dal Miola sotto nuovo aspetto: Spartaco che solleva colla parola i suoi compagni d'ergastolo, dando loro la coscienza della propria forza e del proprio diritto; e Virginio che trafigge la figliuola, piuttosto che vederla tratta, come serva, ai voleri del decemviro. È una idea medesima incarnata in due fatti diversi.

Non ci voleva poco coraggio ad affrontare il fatto di Virginia, dopo il Camuccini e tanti altri più o meno famosi che lo trattarono. Ma il Miola studiò la Roma vera di quei primi secoli, quale la vediamo risorgere di sotterra, reintegrata dagli archeologi moderni. L'effetto sarà diverso ma più sincero, e lascerà negli animi una impressione nuova e profonda. Abbiamo veduto il quadro tratto, per così dire, dalla tragedia d'Alfieri: or lo vedremo immaginato e dipinto alla maniera di Shakespeare. E lo vedremo, spero, alla prossima Espoposizione di Milano, dove questo giovane artista guadagnerà, ne son certo, la toga virile.

Un altro fatto romano sta dipingendo il Boschetti, poco noto ancora fuori di Napoli, ma tale da farsi presto conoscere in tutta l'Italia. Egli scelse un argomento, per ciò ch'io credo, ancora vergine: *Le liste di proscrizione sotto i triumviri*. Le tabelle co' nomi dei patrizii *interdicti aere, igne, et aqua,* attraversano tutto il quadro. Il popolo si affolla da ogni parte a legger quei nomi, gustando la feroce vendetta di veder proscritti e presi alcuni di quei grandi signori, dei quali aveva esperimentato le verghe e l'orgogliosa burbanza. È un quadro nuovo: affetti nuovi, episodii pieni di vita o improntati da un'idea originale ed ardita. Un pittore che comincia così *non può fallire a gloriosa meta*.

Vicino allo studio del Boschetti sorge quello del giovane Edoardo Dal Bono, che ci sorprese a Parma col suo magnifico quadro della scomunica inflitta a re Manfredi al terminar di una veglia festosa. Il concetto era serio, severo, trattato con mano sicura, e prometteva un pittore storico co' fiocchi. Ma, fosse versatilità di ingegno, fosse la vista incantevole di Sorrento e di Capri che gli sta sempre dinanzi agli

occhi, il Dal Bono mutò registro, e presentò quest'anno all' Esposizione un quadro leggendario, fantastico, rappresentante una nave greca che arrena sulla spiaggia incantata delle Sirene. Bella la nave, bellissimo il gruppo delle sirene trionfanti che aspettano la lor preda, prive, s'intende, di quella coda di pesce che faceva ridere Orazio, e gli pareva argomento di scherno. Le sirene del Dal Bono son belle donne sdrajate mollemente sull'acqua, come saranno state e come sono tuttora. Il pittore nella leggenda mitologica de' tempi andati cerca la storia di tutti i tempi; e tutto il suo quadro è storia insieme e leggenda, verità ed incanto fin nel paese, qual possiamo vederlo attraverso di quel velo fantastico, per cui diviene in questo quadro colore locale e poesia.

Il quadro fu acquistato dal Vonwiller, come il *Manfredi* dal senatore Colonna, due mecenati veri dell'arte, a cui non manca che propagare negli altri patrizii e ricchi industriali di Napoli l'amore delle belle cose e l'animo liberale per aiutare l'incremento dell'arte senza avvilire l'artista che la professa con dignità.

Saverio Altamura s'inspirava anch'esso a questa doppia sorgente della storia e della leggenda, e fece un quadro antico ad un tempo e pieno d'attualità. Una donna regale conduce a Roma già libera due bei lattanti; ma, in luogo di abbandonarli alla carità pelosa della lupa, li nutre col proprio latte, nella certezza che Romolo e Remo potranno oggimai convivere nella stessa città, senza rinnovare l'esempio dei primi fratelli.

Ecco un'allegoria che ognuno comprende e che si confonde colla storia: ecco un augurio degno di Roma, degno dell'arte: ecco un quadro che rivelerà dell'autore del *Mario* e del *Buondelmonte* un altro splendido lampo d'ingegno.

Così l'arte e la storia s'illustrano a vicenda: la verità e la poesia si danno amicamente la mano, e le tradizioni del genio greco-latino tornano a fiorire nell'antica lor culla, come un tallo vivace che rifiuta di nutrire più a lungo un innesto esotico, per ritornare alla sua prima natura.

IV.

SCUOLA D'ARTI E MESTIERI IN NAPOLI.

Tra i quadri della scuola napoletana che figuravano all'Esposizione di Parigi del 1867 si distingueva un primo lavoro del Toma, rappresentante un *Esame rigoroso*, come il Sant'Ufficio soleva chiamare la tortura fino alla morte, inflitta agli eretici. Erano quattro frati domenicani che si concertavano sul modo di conchiudere codesto *esame*, a cui avevano sottoposto una delle numerose lor vittime, che giaceva esanime sul pavimento. Il Toma aveva dissimulato i tormentatori, e quell'apparato di cavalletti e di eculei di cui si sarebbe compiaciuto un artista volgare. L'*esame rigoroso* risultava chiaro dall'attitudine delle persone, dal tono del dipinto, dal silenzio funereo di quella scena.

Codesto quadro mi restò vivo nella memoria come una promessa di cose migliori, e lo rividi con piacere nelle sale del Municipio di Napoli che ne ha fatto l'acquisto. Mi sorprendevo però, come il Toma non

avessè mandato fuori in quattro anni alcun nuovo lavoro che giustificasse le speranze che ci aveva lasciato concepire, e chiesi di lui ad uno de' suoi confratelli d'arte, il Sagliano.

Questi mi parlò con piena cognizione di causa del giovane artista, delle dure prove che aveva sofferto, delle angustie d'ogni specie che minacciano troppo spesso la pianta dell'arte prima che riesca a maturare i suoi frutti. Ma il Toma, soggiunse, non ha tradito le vostre aspettazioni. Non potrà forse presentare alcun nuovo dipinto, ma vi mostrerò qualche cosa di lui, che vi parrà più più pregevole ancora di molti quadri. E senz'altro mi condusse in una scuola di disegno fondata e diretta dal Toma. Era una scuola municipale, aperta alle alunne delle prime classi elementari e normali. Stavano intorno al giovane professore una trentina di giovanette sorvegliate dalla direttrice, e tutte occupate quale in uno, quale in altro lavoro, secondo il grado di cognizione acquistato, o l'arte speciale a cui intendevano di applicarla. Le scuole erano ariose, vaste, eleganti e le pareti coperte da disegni d'ogni maniera. Vasi di fiori e di piante vive le ornavano, e servivano di modello alle alunne. Delle quali, chi copiava una porta, chi una sedia in prospettiva, chi coloriva un disegno, chi lo applicava alla stoffa destinata ad essere trapunta. Era una scuola ed una officina ad un tempo. L'insegnamento del Toma è il più completo e il più pratico che immaginare si possa. Va dal primo circolo segnato a mano libera fino alla figura umana ombreggiata come può esserlo da un artista. Una giovanetta dopo aver tracciate certe figure geometriche, ne traeva il taglio di un giubbettino, da disgradarne il più bel figurino di Francia. Non ho veduto la classica campanella dell'Albertolli; ma dei

mille disegni e modelli che ornavano le pareti, nessuno peccava di barocchismo: tutti erano belli nella lor varietà, e nuovi in gran parte. Le alunne si addestrano educando l'occhio e la mano, ora copiando un disegno, ora un oggetto in rilievo, ora applicando immediatamente il proprio lavoro sulla carta, sulla stoffa, colla matita, coi colori, secondo il caso. Giammai mi accadde di veder tradotta in fatto l'idea dell'arte applicata all'industria, come costì.

Il Sagliano aveva ragione. Il Toma fondando e dirigendo a quel modo codesta scuola, aveva fatto assai più di un bel quadro. Seppi da poi che codesta non è la sola ch'egli dirige. Ne ha quattro. Da due o tre anni ch'egli si è consacrato a questo insegnamento, circa mille alunni d'ogni età e d'ogni condizione hanno da lui ricevuto i primi rudimenti del disegno, e sono in grado di applicarli al proprio mestiere: fabbri, falegnami, sarti, modiste, decoratori di stanze, arricciatori, carpentieri, ecc. ecc. Ho visitato una scuola serale, alla quale intervengono artigiani d'ogni età e d'ogni specie. Vi assicuro ch'era un quadro in azione, de' più meravigliosi, e de' più consolanti. Il Toma non ha assistenti, nè accetta ispettori. Non chiede altro, che la libertà di applicare il suo metodo, e di essere giudicato dai risultati. Il municipio gli fornisce cento fogli bianchi; egli li restituisce dopo alcuni giorni coperti dagli allievi, notando su ciascuno il nome dell'alunno, e il numero progressivo della lezione che ha ricevuta. Parte di questi fogli saranno fra pochi dì presentati al Congresso pedagogico che sta per aprirsi, e i convenuti vedranno con meraviglia i risultati del nuovo metodo, che il municipio di Napoli ha il merito di avere inaugurato, affidandone la direzione al giovane artista, lasciandogli la libertà e la responsabilità più completa dell'opera sua.

È da sperare che il fatto varrà meglio delle teorie più speciose, e convincerà i partigiani più ostinati dei metodi antichi, coi quali non si giunge sempre in quattro anni a ciò che il Toma ottiene in due mesi. Facciamo voti che alcuni di questi saggi vengano riprodotti fotograficamente e mandati in dono a tutte le accademie d'Italia.

*
* *

Trattandosi d'arte applicata, sia permesso a me pure di applicare a qualche cosa di pratico l'insegnamento che ho ricevuto dalla visita fatta alle scuole del Toma.

Vorrei che il Gargiulo di Sorrento, e i capi-mastri che dirigono le fabbriche di Campobasso, di Caltagirone, della Doccia e di altri stabilimenti consimili nelle varie provincie d'Italia, mandassero per uno o due anni alcuno de' loro giovani più intelligenti a fare un corso di disegno applicato in queste scuole dirette dal Toma, o in altre, se mai ne fossero sorte con egual metodo, sotto un professore altrettanto valente.

I saggi di queste e d'altre industrie italiane esposti all'ultima mostra, così detta, marittima erano più o meno pregevoli, anche per la perfezione dell'arte. Le tradizioni de' nostri maggiori non furono mai del tutto dimenticate, nè rimaste lettera morta. Poi la pianta artistica è una pianta paesana fra noi: rampolla spontanea, e cresce sovente senza coltura: ma guai chi si fida alla sola influenza del suolo e del sole. Noi lottiamo contro la concorrenza di nazioni industri e laboriose, che ottennero dallo studio e dal metodo risultati sì splendidi e sì costanti, che non si ponno eguagliare, non che sorpassare, colle sole ispirazioni

del naturale istinto, e col ripetere servilmente l'opera dei nostri antichi. Chi non aggiunge al patrimonio degli avi, finisce col cadere in povertà ignominiosa.

È dunque urgente che le nostre industrie si rinnovellino di fronde e di fiori novelli. Non basta insistere sulle orme tradizionali: bisogna lottare corpo a corpo coll'industria straniera, e far meglio degli altri, associando l'ispirazione spontanea alla osservazione, allo studio de' nuovi processi e delle nuove ricerche.

Tutta l'arte deve entrar nell'industria. Noi abbiamo le conchiglie e i coralli, che il nostro golfo continua a somministrarci. Non basta riprodurre la solita testa d'Arianna o d'Antinoo. Bisogna moltiplicare coi nostri cammei l'opere migliori dell'arte moderna: e se l'incisore si sente da tanto, inventare del nuovo, e vincere la doppia prova dell'invenzione e della esecuzione artistica.

Già il Gargiulo e i suoi intarsiatori di Sorrento ci hanno mostrato quest'anno alcuna pregevole novità, riproducendo in quelle ammirabili tarsie un quadro di Leopoldo Robert, e alcuni dipinti di Filippo Palizzi. Anche il Richard di Milano riproduce nelle sue ceramiche qualche buon lavoro dei pittori lombardi contemporanei. Lo stesso dovranno fare il Ginori, il Salviati, il Buongiovanni, gli orafi e gl'incisori di cammei, in conchiglia e in corallo, sulle lave onde Napoli è ricca. Se ognuna di queste fabbriche avesse a direttore dei lavori un alunno delle scuole del Toma, in pochi anni codeste industrie italiane avrebbero lasciate indietro le industrie rivali della Germania, dell'Inghilterra, e forse della Francia medesima. A ciò dobbiamo mirare: a far meglio, applicando i migliori modelli dell'arte greco-latina, ch'è nostra, e le invenzioni più originali dell'arte moderna, a quei manufatti

che possono aumentare indefinitamente il proprio valore intrinseco colle applicazioni delle forme più nuove e più belle.

*
* *

Dirò un'altra cosa, con tutto il rispetto debito agli artisti infelici che lottano colla fame e col disinganno. Tutte le terre d'Italia sono piene di queste vittime di una vocazione fallace, e di un'educazione sbagliata.

Se alcuni di essi, in luogo di popolare con informi abbozzi le sale aperte dalle Società promotrici alle prime prove di chi si crede artista, senza aver compiuto il tirocinio della scuola, se alcuni, dico, di questi sollecitatori della beneficenza pubblica e privata, si rassegnassero a rifarsi l'occhio e la mano ad una delle scuole dirette dal Toma, e apprendessero da lui come si possa provvedere, con più efficacia e più dignità, al proprio nome e alle dure necessità della vita, l'arte, la patria, e l'industria nazionale ne avrebbero grande incremento.

A ciò dovrebbe mirare la riforma inevitabile dei nostri istituti d'arte, e delle nostre accademie: a creare cioè, non artisti soltanto, ma buoni maestri di disegno per le industrie italiane, che possono avvantaggiarsi per le applicazioni dell'arte.

L'artista, più che la scuola, lo crea la natura; e quando il genio spira, Vincenzo Vela diventa scultore senza licenza di alcuna accademia; lo Sciuti di Catania, il Gatti di Rimini, di decoratori di stanze che erano prima, s'imbrancano, senza diploma, tra i primi pittori contemporanei: mentre alunni premiati e pensionati di Roma, dopo un primo saggio laboriosamente partorito col soccorso di compiacenti ostetrici, strasci-

nano la vita nelle anticamere de' ministri per avere, a titolo di elemosina, le somme stanziate a favore dell'arte vera.

La posizione che il Toma potè conquistare fu un lampo di genio: ma dato l'esempio, basta un po' di buona volontà a volgere a beneficio delle patrie industrie, l'educazione della mano e dell'occhio, e il buon gusto artistico appurato nello studio dei migliori modelli.

Io non ho nè l'autorità nè la pretensione di far accettare i miei consigli ai clienti delle Società promotrici, e molto meno agli illustri corpi accademici, onde ha soverchia ricchezza l'Italia: ma ho fede nell'efficacia dell'esempio e nella forza del vero.

Gitto il seme in balìa dei venti. Molti granelli cadranno sulla sterile sabbia e fra gli sterpi che ingombrano la via: ma alcuno forse cadrà in buon terreno e darà fiori e frutti a suo tempo.

V.

L'ESPOSIZIONE INDUSTRIALE A MILANO

NEL 1871.

—

Conosci te stesso: quest'aureo precetto della greca sapienza vale non tanto per l'individuo, quanto per le nazioni e pei popoli, che si stimano sempre più o meno di quel che valgono. E poichè quella di sè medesimo sia la conoscenza più difficile ad acquistare, le società civili, massime se nuove alla vita libera, sogliono passare per una lunga sequela d'illusioni, di prove e di amarissimi disinganni, prima di acquistare la chiara coscienza del proprio valore, che è la base di ogni progresso. Chi non sa donde egli muove, non può sperare di attingere la meta.

Noi Italiani siamo tra quelli che men si conoscono. Come nazione, siam nati ieri; come razza, datiamo da un'epoca che si perde nell'ombra dell'antichità più remota. Abbiamo avuto periodi splendidissimi di fortuna e di gloria, seguìti, come avviene, da intervalli di tenebre, da eclissi quasi totali d'ogni onore e di

ogni grandezza. Chi studia le preziose reliquie del mondo greco e latino, non può non sentire quello sconforto che accompagna l'idea della decadenza, tanto l'arte e l'industria moderna è lontana dal raggiungere, non che dal superare, quelle forme eleganti, quelle amabili fantasie onde i nostri antenati improntavano fino le suppellettili più volgari del quotidiano uso domestico.

Chi guarda, invece, a quella notte di barbarie che si denomina medio evo, ha motivo di consolarsi che la ragione, l'umanità, la libertà vadano riprendendo i loro diritti, e che s'allarghi di giorno in giorno la superficie del suolo che la marra dissoda e che il lavoro intelligente va fecondando. E se il numero dei principi, dei re, dei grandi proprietarii della terra scema ogni giorno, va del pari diminuendo il numero dei servi della gleba, dei proletari senz'arte nè parte, degli iloti privi d'ogni diritto, nati a far numero ed a campare per grazia e per elemosina de' ricchi.

Di qui la difformità e l'enormità de' giudicii. Gioberti scrisse volumi per decantare il primato degli Italiani su tutti i toni: poi, per naturale reazione, vi fu chi rispose ostentando i diciassette milioni d'analfabeti che popolano le terre italiane. Allo straniero tedesco e francese, che godeva gittare in faccia ai loro vincitori d'un tempo la decadenza presente, molti di noi, o per manco di carità, o per vanità personale, ci compiacemmo lungamente e ci compiacciamo di far eco. E i poeti, che inneggiarono la grandezza italiana quando la presente fortuna non era che una speranza, cantano ora, non so se per altezza di sentimento o per studio d'impopolarità: *la nostra patria è vile!*

Codeste esagerazioni, da qualunque affetto o affettazione provengano, attestano ciò ch'io diceva: che

il conoscer sè stesso è difficile del pari agli individui che ai popoli, laonde dobbiamo usare ogni studio ed ogni industria per acquistare una giusta idea del nostro valore, per non cedere alle facili esaltazioni che scemano gara e stimolo alla volontà, e per non cadere nello sconforto che paralizza le forze e ci toglie quella modesta confidenza in noi stessi, senza la quale non è possibile nè il progredire, nè il vincere.

*
* *

Uno dei mezzi più efficaci per conoscerci e farci conoscere sono i congressi e le esposizioni: i congressi per ravvicinar le persone; le pubbliche mostre per accertare le parole coi fatti.

I fatti sono maschi, dicono i fiorentini, e le parole son femmine. Il proverbio è poco galante, ma l'applicazione che intendo farne non tocca le donne. Le parole di cui parlo, sono le parole stampate sui mille giornali che inondano il nostro paese: moneta spicciola attinta ai libri giobertiani sul primato italiano, o tratta dalle severe statistiche che lo impugnano. Ci sono giornalisti soddisfatti *a priori*; ci sono scrittori che ricantano una volta al giorno la canzone dei diciassette milioni d'analfabeti, senza tener conto delle scuole che si fondano tuttodì, e del distico di Giuseppe Giusti, che non peccava di troppo ottimismo, e pure diceva in un momento di gaja sincerità:

> A battesimo suoni o a funerale
> Muore un codino, e nasce un liberale.

Le parole, dunque, si accapigliano come le Ciane di Camaldoli; affermano e negano al medesimo tempo

le cose medesime, secondo l'officio, l'umore e la tesi che si prende a trattare. Le cifre stesse della statistica danno prova di una grande elasticità, e servono sovente alla rettorica più che al vero. Dunque ci vogliono fatti e manufatti, opere d'arte e opere d'industria paesana messe in riga per agevolare i confronti ed assodare i giudicii. Esposizioni agricole, esposizioni didattiche, artistiche, industriali, e queste municipali, provinciali, regionali, nazionali, marittime, universali, ecc. ecc.

Noi siamo sempre, poco più poco meno, nella condizione deplorata da Dante: parteggiatori per invidia e per ignoranza; avvezzi a farci una frontiera del fosso e della siepe domestica e comunale, e guai a chi nega che la nostra campana non abbia il suono più argentino e più forte di quella del campanile de' nostri vicini! Bisogna rompere queste barriere, toccare le due campane ad un tempo, e condannare al silenzio quella delle due che suona più fessa. E tanto meglio se dormissero un po' tutte due, per non risvegliarsi che nelle grandi occasioni!

Dunque facciamo buon viso alle esposizioni generali e speciali, dovunque si aprano e a qualunque limite di paese si estendano. E sia lode all'Inghilterra ch'ebbe prima l'idea di convocare nel suo Palazzo di cristallo tutte le industrie e tutte le arti del globo terraqueo!

Una buona idea non resta mai senza imitatori. All'Inghilterra tenne dietro la Francia, che aperse anch'essa a Parigi un libero arringo alle merci e alle vanità delle nazioni rivali. Torino voleva fare altrettanto nell'occasione presente che la locomotiva percorre, attraverso il Moncenisio, la *via della pace.* Lode al ministro francese che ha inventato questa bella pa-

rola, se questa volta esprimerà davvero l'idea e l'intenzione.

La proposta dell'animosa Torino restò una speranza, perchè l'Italia ebbe un altro convegno da offerire all'Europa ed al mondo nell'anno e nel tempo istesso. Così l'esposizione che doveva essere universale, si franse in non so quante picciole esposizioni paesane, come cristallo che si rompa in mille frammenti.

Il caso fu questa volta più logico che le previsioni degli uomini; poichè è meglio cominciare a conoscerci un poco fra noi, prima di presentarci al congresso degli altri popoli, e di invitare il mondo a conoscerci ed a pesarci da presso.

La prima Esposizione italiana del 1861 doveva persuaderci a codesto. Certamente quel primo ritrovo nella bella e desiderata Firenze fu una festa della nazione. Ci siamo per la prima volta guardati in faccia, e misurati quanti siamo da un confine all'altro d'Italia parlanti la lingua del *sì*. E quelle stesse provincie che mancarono al patrio convegno, ci brillarono più vive e desiderate dinnanzi per la loro assenza forzata. Ci sentimmo mutilati e incompleti, finchè Venezia e Roma non venissero a sedere alla mensa comune: e giurammo di non riaprire le assise della nazione finchè una sola delle città italiane fosse impedita di presentarsi all'amplesso fraterno.

Ora, da un anno appena, possiamo dirci liberi tutti di concorrere alla festa italiana; ma finchè Roma possa preparare un palazzo di cristallo o di marmo, o solamente di mura fresche e rivestite di paglia, come Alessandria gloriosa della sua povertà, ben facciamo a non perdere il tempo, e a prepararci, come giovani atleti, alla giostra futura.

*
* *

Dalla prima Esposizione italiana del 1861, nella quale la città che fu culla alle lettere e alle arti moderne vide con meraviglia i lavori che venivano dal Po e dal Sebeto a contenderle i primi onori, le pubbliche mostre si alternarono a così brevi intervalli, da confermar pienamente il titolo di questa rassegna retrospettiva. L'Italia passò d'esposizione in esposizione, se non tutta ad un tratto e nel complesso de' suoi prodotti, almeno una provincia per volta, ed un gruppo speciale di produzioni della natura o dell'arte. Anzi, l'arte e quei manufatti che più da quella ritraggono, fecero atto di presenza, e ottennero lodi ed onori anche in Inghilterra, in Francia, in Germania, dovunque ebbero campo a mostrarsi.

Sono corsi dieci anni da quel primo ritrovo. Quanto allo scopo principale, possiamo dire, se non d'averlo raggiunto, almeno di averlo dinnanzi agli occhi più chiaro e più prossimo. Ci siamo conosciuti un po' meglio fra noi, e ci siamo fatti conoscere agli altri sotto un aspetto nuovo e più vantaggioso. Non parliamo qui dei giudizî in certo modo officiali, delle medaglie e delle onorificenze ottenute. Codesti sono gingilli troppo facili a conseguire, e troppo facilmente abusati. Hanno un valore fin che son rari e confermati dal pubblico voto, ma a forza di moltiplicarsi perdono anch'essi ogni valore ed ogni significazione, come i titoli e le croci onde i governi sogliono gratificare i servigi prestati o sperati. Codeste medaglie sono oggimai monete fuori di corso e troppo numerose per non essere ormai che classificate ne' musei archeologici. Se pro-

cediamo di questo passo, sarà fra poco distinta una manifattura senza medaglia e un abito senza nastro all' occhiello, compiendosi anche in questo la legge, che gli abusi medesimi sono rimedio e freno a sè stessi. Se dieci anni di esperienza avessero guarito gli espositori da codesta febbre d'illusorie e frivole distinzioni, saremmo quasi tentati di benedire alle medaglie abusate e ai giurì che le assegnarono con maggiore generosità che giustizia.

Ma se questo è finora un pio desiderio, altri vantaggi si sono ottenuti, ed altri errori segnalati, che nelle esposizioni future si eviteranno.

Il primo frutto della decenne esperienza è codesto, che le pubbliche mostre non abbiano da convertirsi in altrettante fiere e mercati a profitto di una speciale manifattura o di una coalizione di fabbricatori locali. Codesti non debbono avere la pretensione di usurpare il posto che meglio agli altri compete; altrimenti nè i comuni, nè le provincie, nè molto meno il governo, consentiranno più a spendere il danaro di tutti a solo vantaggio di pochi privilegiati. Se questo avesse a continuare, le esposizioni sarebbero in poco tempo deserte e cesserebbero di essere un arringo imparziale aperto al concorso del pubblico.

Un secondo vantaggio, e questo si ottenne specialmente a Milano, è che una volta costrutto o provveduto un locale opportuno, l'esposizione possa farsi senza chiedere fondi e sussidii straordinari all'erario dello Stato. L'esposizione milanese ha provato che, quando una mostra è bene ordinata ed amministrata, può bastare a sè stessa, anzi divenire, se occorre, un' occasione di onesto ritrovo, a tutti piacevole e grave a nessuno. Ma guardiamoci dagli impresari, appaltatori e simili arpie che guastano ciò che toccano,

che cambiano le più nobili idee in argomento di mercimonio e lucro privato. La prima esposizione fiorentina costò all'erario italiano parecchi milioni: un milione l'esposizione marittima a Napoli. Sembra che gli esempi imitabili devano venire all'Italia da quest'altra parte; poichè l'esposizione di Parma si è fatta senza sussidii governativi, e quella di Milano sarebbe in grado a quest'ora di restituire al Comune, alla Provincia, e al Ministero le 30,000 lire che n'ebbe.

L'Esposizione internazionale di Monaco, particolarmente consecrata alle belle arti, si fece anch'essa per iniziativa di una associazione privata che, dopo restituita al governo una certa somma ricevuta a prestito, potè disporre di 50,000 fiorini in premii ed in acquisti d'opere d'arte. Vero è che Monaco ha già da parecchi anni un palazzo di cristallo: ma un palazzo di cristallo, o altro edificio consimile, non potrà mancare fra poco a nessuna delle principali città italiane. Quello di Monaco costò poco più di un milione di lire; fu costrutto a Norimberga in men di tre mesi, e rende attualmente, affittandosi per le mostre e le fiere annuali, un interesse soddisfacente. Auguriamo all'Associazione industriale lombarda un esito eguale.

Una terza cosa abbiamo appreso dall'esperienza, ed è questa: che le esposizioni così dette universali sono impossibili, tanti e così svariati sono gli oggetti a cui si applicano il lavoro e l'industria dell'uomo, tanti i paesi che possono concorrere e concorreranno ognor più, per contrastare la palma dell'arte, o il vantaggio commerciale del tornaconto. Quanto più ci avanziamo per questa via, tanto più prenderanno voga le esposizioni speciali di un prodotto, o di un gruppo ben definito di prodotti naturali, industriali ed artistici. Spetta alla scienza economica determinare questi limiti e cir-

coscrivere questi gruppi, prendendo ad esempio le idee fondamentali che presiedettero all'Esposizione parigina del 1867, nella quale ogni settore del grande elissoide presentava all'esterno la materia prima, che prendeva mano a mano novelli aspetti e forme più nobili, quanto più si procedeva verso il centro. Così un tal minerale si veniva grado a grado trasformando, fino a divenir sulla tela un colore applicato alla tela, ed un'opera artistica, in cui la materia era nulla, e tutto l'idea.

Spetta, dico, alla scienza, quest'opera preliminare d'ogni pubblica mostra. Segnate con mano ferma i limiti d'ogni categoria di prodotti e lavori, e riserbate ad altre esposizioni speciali gli oggetti che non possono acconciamente comprendersi in quelli. Per esprimere il nostro pensiero con un esempio: era assai meglio escludere dalla attuale esposizione lombarda il Melopiano Caldera, sola scoperta veramente originale che vi fosse ammirata, anzichè accordargli una medaglia secondaria nella classe dei *metalli lavorati:* il che, quanto sia risibile, ognuno vedrà. Un piano che risolve felicemente l'ostinato problema di tenere la nota, confuso coi coltelli da tavola, colle cesoie di Campobasso (premiate anch'esse, nella patria dell'acciaio, colla medaglia d'oro, e qui appena distinte colla menzione onorevole), un tal piano posto sulla bilancia coll'arme esplosiva più micidiale! Vero è che anche il piano può ammazzare alcuna volta chi lo suona e chi è costretto a sentirlo! ma il Melopiano, in ogni caso, ammazzerà meno dei pianoforti ordinari, potendo dar certi effetti sonori con minore sforzo meccanico, e con men crudele ed incomodo tirocinio!

Tutto il male non viene per nuocere. Forse è dovuto a questo inconveniente se due tra i più distinti

maestri e membri ascritti al giurì milanese pensarono di mettere innanzi l'idea di una esposizione speciale d'istrumenti da musica, i quali non sonerebbero già tutti ad un tempo nella medesima sala e in toni diversi, come a noi toccò d'udire spesso con istrazio degli orecchi meglio costrutti; ma sarebbero stati adoperati la sera in una serie di concerti, nei quali la bontà dell'istrumento e la novità degli effetti avrebbero offerto nuovo allettamento al pubblico, e occasione di singolare diletto e di lucro.

Ecco una esposizione speciale che avrebbe il suo merito: esposizione opportuna nella patria dell'Amati, del Guarnieri, dello Stradivario, del Pelitti e del Caldera, ecc., ecc. Io preparo fin d'ora la palma, non già al violone che farà da violino o da violoncello; non già alla tromba che simulerà in qualche modo la voce umana; ma all'istrumento più semplice, che, senza uscire dalla propria gamma, obbedirà con maggiore docilità alla mano od al fiato del suonatore, alternando la forza e la dolcezza de' suoni, per modo che alletti senza stordire, e commuova l'animo senza intronare gli orecchi.

Lode intanto ai due promotori, e fortuna alla loro proposta.

*
* *

Il crescendo trionfale che accompagnò la esposizione industriale fino agli ultimi giorni, mutò registro improvvisamente, appena cominciarono a conoscersi i giudizii officiali dei vari giurì, incaricati di vagliare il merito rispettivo degli oggetti esposti, e distribuire a ciascuno quel premio e quella lode che loro spettava. Aleggiarono pria alcuni accordi in minore, una

serie di settime diminuite da disgradarne il musicista più indiavolato: poi un mormorio sinistro di violoni, uno stridìo da ottavini, una salva d'improperii, cantato da voci fesse che parevan di streghe, accompagnate da fagotti, da timpani, da oficleidi: insomma un altro crescendo, ma ben diverso dal primo.

Era una buona metà dei decorati, medagliati, che lanciavano in faccia ai rispettivi giurì quei gingilli d'argento e di rame e quelle *menzioni onorevoli* che parevano loro inferiori al proprio valore, alle proprie speranze. Le sole medaglie d'oro restarono soddisfatte, ma non tutte liete, poichè s'accorgevano di esser guardate in cagnesco: ed alcuno credeva sentir le parole di Menandro a Filemone, che gli era stato preferito nel concorso d'Atene: “ Non ti vergogni della corona che mi hai rubata? „

Io vorrei qui prendere la difesa di quei poveri giurati, che lavorarono dì e notte, e discussero e pesarono un mese per avere sì trista retribuzione! Oh! quante volte andranno ripetendo quelle parole del Vangelo: “ Non vogliate giudicare per non essere giudicati! „ Io sono disposto per natural temperie dell'animo a prender le parti dei tribolati, onde sono pronto fin d'ora a difendere la causa dei giurati lombardi, non appena avranno pubblicato i motivi e i criterii su cui basarono le loro sentenze. Quello ch'io posso fare fin d'ora a lor pro è di pregare la parte avversaria ad aspettare pazientemente questi considerandi, poichè nessun reo va condannato senza l'applicazione dell'articolo del codice che lo concerne.

Non intendo con questo chiuder la bocca agli espositori che si trovano lesi nei propri diritti e delusi nelle loro speranze.

Vi è un antico adagio di palazzo che permette al

condannato di maledire per ventiquattro ore i suoi giudici. Onde, dopo di aver detto ai giurati d'esser disposto a difenderli a tempo e a luogo, li prego a non voler essere più severi di quegli antichi. Lascino dunque passare codesta sfuriata di voci irose, di querele inconsulte ed appassionate, e pensino a correggere, senz'altro, le bozze di stampa del loro rendiconto officiale.

*
* *

Io so bene quale sarà l'Achille dei loro argomenti. A quel modo che mi intronano gli orecchi le voci indignate dei querelanti, mi giungono del pari le prime voci della difesa. E senza queste, dal complesso medesimo dei giudizii non è difficile indovinare le ragioni che li dettarono. Intendo le ragioni buone e patenti.

L'Esposizione, diranno, è industriale e non altro. Se furono ammessi al concorso alcuni oggetti che traggono il loro pregio dall' arte, più o meno largamente applicata, noi non possiamo e non vogliamo tener conto del carattere artistico onde vanno distinti. C'è nel Palazzo di Brera una esposizione di belle arti. Chi ambisce la corona dell' arte; chi domanda un giudizio dettato secondo le regole dell' estetica, esponga i proprii lavori colà. Noi giudichiamo gli oggetti che servono all'uso comune; esaminiamo la bontà materiale dell'opera, la solidità, la durevolezza, il prezzo relativo, la prosperità, la ricchezza che ne può derivare al paese. Giudichiamo, in una parola, all'inglese, e ce ne vantiamo. Noi non siamo punto incaricati di premiare il bello, ma l'utile. Del bello non ce ne intendiamo, o non vogliamo intendercene.

Codesta può essere una buona ragione in Inghilterra, non in Italia, paese essenzialmente artistico, che apprezza non solo il buono ma il bello, anzi confonde per lo più le due qualità in una sola, e l'esprime, spesso, collo stesso vocabolo.

Vorrei un po' vedere se le sale e le gallerie dell'Esposizione sarebbero state così frequentate, se gli ordinatori della medesima avessero escluso fin da principio tutti gli oggetti che brillano principalmente per l'applicazione dell'arte all'industria. Veggano un po' dove si affollavano di più i visitatori! L'esposizione così detta *campionaria*, aperta da pochi giorni a Torino, è appunto fatta secondo il criterio dei nostri *utilitarj*. Essa ha pochissimi oggetti che presentino spiccato il carattere artistico. Ebbene: domandino il conto dei visitatori: i carabinieri vi sono in maggioranza: cosicchè scappò detto ad un bellumore che codesta era una esposizione di carabinieri, arma benemerita come tutti sanno, gente bella ed aitante della persona, fatta apposta per una mostra *campionaria*, poichè sono campioni e guardiani dell'ordine pubblico; ma siccome ognuno può vederli ad ogni cantonata, senza spendere una lira, così le sale del Museo industriale torinese rimangono ora, come sempre, deserte.

Cari e onorevoli giurati, che applicaste coscienziosamente il vostro criterio all'Esposizione di Milano, voi dovevate mescolarvi un po' più alla moltitudine che frequentò quelle sale, e trarre da essa, dalle sue preferenze, dalle sue ammirazioni, un criterio più giusto del vostro; poichè il vero giurì delle pubbliche mostre è, in definitiva, il pubblico, il quale si compone, ne convengo, di molti idioti, di molti ignoranti, di molti curiosi, ma nel suo complesso costituisce il suffragio universale, che è la sovranità, la giustizia, e forse an-

che la scienza latente, che voi andate laboriosamente svolgendo e formulando nei vostri discorsi e nei vostri libri.

Quando il pubblico, codesta massa incomposta, che voi sprezzate, si affolla per un mese intero intorno ad un oggetto, e lo interroga, e vuol sapere a che serve, e lo paragona cogli altri consimili, voi potete dimenticarlo, collocarlo fra gli ultimi, cacciarlo *fuor classe* quanto vi garba, ma il pubblico avrà ragione, e voi, anzichè sentenziare *a priori*, avreste fatto assai meglio a studiarlo, e a cercare coscienziosamente il perchè di codesto entusiasmo.

Permettetemi di citare un esempio. La coppa del Tassara, che voi relegaste appunto *fuor classe*, perchè era un modello di cera, anzichè un intaglio in legno, una forma di terracotta, un soffiato del Salviati, un bronzo già fuso; quella coppa era, è vero, un oggetto di belle arti, e avrebbe potuto essere esposta nelle sale di Brera, coi modelli in gesso e colle statue in marmo. D'accordo. Ma una volta ch'era stata ammessa alla pubblica mostra, una volta che il pubblico si affollava meravigliando d'intorno a quel modello, più che intorno al candelabro copiato dal Verrocchio che gli stava d'accanto, potevate bene, senza derogare ai vostri criterii industriali, prenderla in qualche considerazione.

Il Re, nella breve escursione che fece in coteste mirabili sale, si arrestò, mi dicono, con particolare attenzione dinnanzi a quella coppa, dove il Tassara, uno dei Mille, aveva figurato le battaglie morali, le soperchierie, le afflizioni che rendono dura la vita. L'artista è poeta, e può scegliere il suo soggetto dove gli piace.

— È originale, disse il re, guardando l'artista. Non mi ricordo d'aver veduto nulla di simile.

— Sono le lotte della vita, rispose l'artista. Anche Vostra Maestà deve aver provate le sue.

— Sì, certo che le ho provate, soggiunse il Re. Dove portate questo vostro modello?

— Vado a farlo fondere a Monaco.

— Sarà molto apprezzato in Germania, conchiuse il Re, salutando l'artista.

Miei cari ed onorevoli giurati, ho voluto raccontarvi questo dialogo, autentico in ogni suo particolare, per mostrarvi coll'autorità reale, come codesta coppa potesse essere apprezzata anche in Italia ed anche in Milano, benchè non fosse nè in ferro, nè in legno, nè in porcellana, nè in bronzo, e benchè fosse piuttosto un oggetto d'arte che una semplice *lavorazione di metallo*.

E mi contento di citare quest' esempio, avendo letto la leggenda che fu apposta alla coppa emblematica del Tassara. Chè, del resto, potrei citarne molti altri, paragonando le vostre sentenze coi giudizii più manifesti del pubblico. Questo disaccordo fra le prime e i secondi m' induce a pensare, che le pubbliche mostre potranno in seguito aver luogo senza giurati, senza medaglie, e senza menzioni onorevoli. Gli ordinatori delle esposizioni, sieno esse artistiche o industriali, si limiteranno a formulare con sincerità il risultato del pubblico voto, imparzialmente consultato, e coscienziosamente formulato alla fine dell' esposizione.

I premi, le medaglie, le onorificenze si distribuiscono, per lo più, nei primi gradi del pubblico insegnamento, quando lo scolare, ancora fanciullo, ha bisogno di codesti gingilli. Nei gradi superiori, non si parla più nè di premi, nè di medaglie. Il fatto è premio sufficiente a sè stesso.

In fatto di esposizioni, noi siamo ancora fanciulli,

e andiamo alla caccia di codeste frivole distinzioni; ma la nazione, fatta adulta, non farà più caso di queste testimonianze d'onore. Il pubblico, convocato ad esaminare i progressi dell'industria nazionale, di qualunque specie ella sia, giudicherà da sè, senza attendere alcun verdetto officiale; e gli espositori che avranno presentato l'oggetto più bello, più utile, più accessibile rispettivamente a tutte le condizioni del popolo, quelli avranno il nome di benemeriti, e il premio, migliore d'ogni altro, nella pubblica lode e nel lucro che ne conseguita.

VI.

A PROPOSITO

DELLA

ESPOSIZIONE INDUSTRIALE DI MILANO.

LE TOUR DE MAIN DEGL' ITALIANI.

In una storia recente dell'arte vetraria e ceramica, uno scrittore d'oltr'alpe trovò questa frase felice per significare la destrezza italiana, non ancora superata, nè uguagliata in questi lavori che traggono il pregio principale dall'arte. Senza badare ai molti sensi di quella frase che non potrebbero veramente convenire a noi soli, vogliamo accettarla senza sottilizzare.

L'autore dell'opera sovraccennata l'adopera parlando dei soffiati di Murano, e precisamente del modo onde s'è ottenuta in quest'ultimi tempi l'aventurina. Noi conosciamo, egli scrive, gli elementi chimici della medesima, e per produrla non ci manca altra cosa che *le tour de main* degl' Italiani.

I nostri vicini d'oltr'alpi non devono certo mancare della cosa, se hanno creata la frase. E noi siamo i primi a proclamare la loro singolare abilità a foggiare molti de' loro articoli con quella grazia e quello

chic (altra parola francese, senz'assumere impegno di tradurla) che le altre nazioni invidiano senza raggiungere. Siamo dunque giusti, e, lasciando ai Francesi lo *chic*, contentiamoci del nostro *tour de main* particolare, appartenga esso veramente alla mano o all'ingegno.

I latini, parlando dell'arte, avevano un'altra espressione per significare l'invenzione, l'ingegno poetico. La chiamavano *mens divinior*, quasi che la facoltà di creare venisse ad alcuni da una misteriosa ispirazione dell'intelletto e del cuore: onde dicevano ancora che i poeti *nascono*, anzichè formarsi collo studio e coll'esercizio.

Io credo la frase latina più felice e più vera del *tour de main*: con questa condizione però, che il dono speciale della natura si rinforzi e si completi colle discipline dell'arte, collo studio accurato delle tradizioni, e, sopratutto, col prendere il bello dovunque si trovi, ma senza rinnegare quella grazia spontanea ed originale che distingue l'opera degl'Italiani da quella degli altri. *Mens divinior* o *tour de main*, qualche cosa c'è nell'aria, nel cielo, nelle tradizioni imperiture del genio greco-latino, che noi possiamo o dobbiamo conservare, coltivare e far prevalere nel mondo.

*
* *

Questo carattere essenzialmente italiano risplendeva, a dispetto dei giurati che non vollero tenerne conto, anche nella esposizione industriale italiana, che col settembre 1871 gloriosamente si chiuse a Milano.

E giacchè io non sono giurato, e non ho giurato di chiudere gli occhi a quel *non so che*, sconosciuto e re-

stio a rannicchiarsi nelle otto categorie della mostra lombarda, mi prenderò la licenza di occuparmi specialmente di quelle industrie che si dicono artistiche, e che quei sapientissimi uomini avrebbero volontieri escluse dal palazzo della esposizione, come le esclusero dalle classi a cui vollero decretare le medaglie e le menzioni onorevoli.

Io credevo che non si potesse più discutere il principio, che il lavoro dell'uomo è tanto più perfetto e più degno d'encomio, quanto più assottiglia e in certo modo spiritualizza la materia, accrescendone il pregio coll'opera della mano e colla virtù dell'ingegno. Il buon mercato può essere un risultato commerciabile e degno d'essere preso in considerazione, come quello che, moltiplicando gli oggetti usuali, li rende accessibili a tutte le condizioni, e accumula il frutto nelle mani dei grandi industriali che, dividendo e suddividendo il lavoro, hanno potuto compirlo col dente della macchina, o colla mano inesperta e meno retribuita della donna e del bimbo.

In questo genere di lavori l'Inghilterra, l'America, la Germania, dove gli strati carboniferi abbondano, e dove la meccanica va ogni dì più sostituendosi alla mano dell'uomo, avranno probabilmente il sopravvento sulla Francia e sull'Italia. Noi potremo forse coltivare e produrre il cotone, ma le officine straniere, almeno per un certo tempo, lo fileranno, lo tesseranno, lo lavoreranno, lo forniranno a miglior mercato. Così di tutte le arti manuali, o meglio meccaniche. Gli sforzi che noi faremo per emanciparci dall'estero sono certamente lodevoli e degni di premio, e non vorremo disapprovare i giurati che accordarono la prima medaglia d'oro ai forni fusorj del Franzosini e alle bottiglie che finora si importavano dalla Francia. È bene,

che avendo cominciato a imbottigliare i nostri vini, lo possiam fare senza ricorrere all'estero per le bottiglie, e fin pei turaccioli.

Altrettanto diremo di tutte le industrie consimili, a patto però che non s'abbiano a trascurare quelle applicazioni dell'arte all'industria, che furono lungamente la gloria e il privilegio della razza italiana. Noi siamo essenzialmente artisti, e non veggo a che vorrebbero mutilarci della nostra *mens divinior* per farci simili a tutti gli altri, fosse pure la volpe scodata di Esopo.

Dove abbiamo alla mano la materia prima e la forza motrice per trasformarla, lottiamo pure cogli altri, anche nelle produzioni più volgari e usuali. Ma ricordiamoci che il lusso è anch'esso un bisogno della civiltà progredita, e vuol essere soddisfatto. Se noi potremo dare i mobili più eleganti, gl' intagli più squisiti, le majoliche più ricercate, i vetri soffiati più leggeri, più brillanti, più artistici, dove l'opera dell'uomo e la destrezza dell'artista è necessaria, noi avremo i nostri *articoli* d'Italia, che venderemo all'estero con profitto sempre maggiore.

Quindi, come approviamo i giurati lombardi di aver premiate le bottiglie di Franzosini, lodiamo il Ministero di agricoltura e commercio di aver considerato come fattore di nazionale ricchezza, e come non inutile decoro del nostro nome, i vetri del Salviati, le stoviglie del Ginori, e qualche altro *articolo* di lusso elegante; chè l'arte, applicata all'industria, diventa anch'essa elemento di prosperità e di ricchezza.

Ai nostri utilitari, che si fanno forti della produzione inglese, ricorderemo che gl'inglesi medesimi ci furono maestri nel chiedere all'arte antica i modelli della ceramica moderna, e a questo fine istituirono il

museo di Kensington, dove i loro operai potessero apprendere il dilicato magistero in cui si riconobbero inferiori ai francesi, ai tedeschi, e, in qualche articolo, agl' italiani. Ora, le grandi officine di Wedgwood e di Minton possono lottar con vantaggio coi loro maestri. Bella gloria, se noi cogliessimo appunto questo momento per abdicare la nostra corona e condannare i nostri artefici di Murano, i nostri orefici di Roma, i nostri corallieri di Napoli, e Ginori e Richard e Devers e Taddei e Giusti e Gargiulo e Terzano a farsi tessitori di cotoni, fabbricatori di seggiole a due lire, e di forbici a quattro soldi!

Lasciamo agli altri, men favoriti dalla natura, il vantaggio di produr molto a miglior mercato, e custodiamo il sacro fuoco dell'arte che abbiamo ereditato dalla Grecia, da Roma, dalla Sicilia, da Firenze, da Venezia, da Napoli, producendo il meglio che sarà ricercato a prezzo più alto, a prezzo d'affetto.

Fra un oggetto di bronzo dorato, foggiato a sbalzo od a stampo, e un gingillo in cui la materia sia minima e il lavoro dell'uomo sia tutto, noi daremo sempre la preferenza a quest'ultimo. Questa è ricchezza creata in certo modo dal nulla, è il *tour de main*, come diceva il francese; è il soffio dell'arte, come diremmo noi. Se è vandalo chi distrugge l'opera bella, non meno vandalo è quello che non l'apprezza e la impedisce di sorgere.

VII.

MODELLO
DI UNA STATUA MONUMENTALE
A FRA' PAOLO SARPI

DEL FRATELLONI.

Un erudito patrizio veneto, testè defunto, che per la caduta della Repubblica di San Marco non aveva perduto nè il nome, nè l' ufficio di senatore, domandato se facesse o volesse far parte della Società de' Paolotti, rispose argutamente che egli era già da gran tempo non solo paolotto, ma *fra-paolotto*, essendo devotissimo alle dottrine dell' antico segretario della Repubblica, fra' Paolo Sarpi.

In questo senso mi dichiaro anch' io fra-paolotto; e tale è senza dubbio lo scultore Fratelloni, che modellò una bellissima statua allo storico del Concilio di Trento e dell' interdetto da Paolo V. E voi, miei cari lettori, non tarderete molto ad ascrivervi a questa confraternita, che la natura de' tempi ha resa e renderà sempre più necessaria al trionfo della libertà civile, religiosa e politica. Vorrei, anzi, che cominciaste a far atto di adesione alla società futura, visitando la

statua del Fratelloni, e concorrendo nella misura dei vostri mezzi ad erigerla in monumento dinanzi alle nostre Camere ed al nostro Consiglio di Stato. Non potendoci avere finora un consigliere di carne e d'ossa, che apra gli occhi de' nostri legislatori, sarà bene averne uno di marmo, il quale, se non gioverà a tenerli sul buon sentiero, fatta a pezzi, potrà servire, in *extremis*, al popolo per lapidarli.

Benchè io abbia gittato, come dicono i Francesi, il mio *froc à l'ourtie*, non sono così nemico de' frati che non conservi una grande venerazione per alcuni di essi, già passati, s'intende, nel dominio della morte, anzi dell'immortalità. Tra questi si trovano frate Arnaldo da Brescia, fra' Girolamo Savonarola e, prima d'ogni altro, fra' Paolo Sarpi. E vidi con piacere che queste mie vecchie simpatie vanno guadagnando, mano a mano, l'affetto e il rispetto del popolo italiano, che segue anch'esso la moda, e fabbrica e distrugge i suoi idoli, come le belle dame i loro modellini. L'aura popolare si propaga rapidamente agli artisti e li ispira; intendo quei pochi artisti che comprendono l'officio dell'arte, e si sentono, come sono, gl'interpreti ed i sacerdoti del bello e del vero.

Vidi, infatti, a Parigi nell'ultima Esposizione universale, sorgere, in mezzo a quel mondo marmoreo che l'Italia vi aveva spedito a rappresentarlo, una grande statua di Arnaldo, che credo destinata ad una piazza di Brescia. E perchè non ad una di Roma? Scolpita che sia dal nostro Tabacchi, non dispero che la generosa Brescia la nominerà rappresentante del popolo al Campidoglio.

Quanto a fra' Girolamo, ha già provvisto una benemerita società fiorentina, commettendo allo scultore Pazzi di tradurre in marmo il frate ferrarese nell'atto

che mostra agli uomini del Marzocco il vero re che poteva salvare Firenze dal dispotismo corruttore dei Medici. Alcuni avrebbero desiderato una diversa composizione, e i seguaci del padre Gaume, che sono parecchi, avrebbero preferito un domenicano che attizzasse un benefico rogo, non foss'altro che per incendiare *le vanità*. Ma gli artisti sono cervelli bizzarri e balzani, e quando si affezionano per un uomo amano dire il perchè. La qual cosa parve tanto più necessaria al Pazzi, che ha cominciato dallo scolpire un Mosè che calca sotto a' piedi la corona di Faraone, e finì col mantenere al Dante di Santa Croce la fiera attitudine che dovette prendere quando scagliava alla *serva Italia* la sua tremenda e meritata invettiva. Dico meritata finora, perchè potrebbe darsi che, in seguito, per grazia de' tempi e delle stelle, ci facessimo più curanti dell' amor nostro, nel qual caso son certo che il Dante del Pazzi ripiglierà da sè la tranquilla maestà che gli manca, e fors'anche congiungerà le palme per applaudirci.

Il terzo frate, il fra' Paolo del Fratelloni, completerà il numero perfetto. Non so veramente quando ei potrà uscire dallo studio modesto dello scultore per affrontare la luce aperta del sole. Ma noi crediamo nella virtù del tempo e in quella dell'arte, e non andrà molto che quelle forme austere, quello sguardo acuto, quell'attitudine ferma ed invitta, l' attitudine dell' uomo giusto d'Orazio, che sopporta impavido le ruine del mondo, sorgeranno a mostrare al popolo italiano e a' suoi dottori come si affrontano e come si vincano le minacce e gl'interdetti del clero.

È fama che il segretario dei Tre, avendo inteso che uno dei parrochi di Venezia s'era espresso in modi poco riverenti intorno al decreto del Senato, col quale

al clero veneto era imposto di considerare come non avvenuto l'interdetto di Roma, lasciando al governo la cura di negoziarne la revoca, fece chiamare a sè questo reverendo, e gli domandò se avrebbe aperto l'indomani la sua chiesa come nelle altre domeniche. Il parroco rispose, guardando al cielo, che avrebbe obbedito alla ispirazione dello Spirito Santo.

" Benissimo, replicò il magistrato della Repubblica, non ho nulla a ridire; badi però vostra reverenza che lo Spirito Santo ha già ispirato al tribunale ch' io rappresento di far impiccare sulla porta della chiesa il parroco che avrà disobbedito a' suoi ordini. Ed ora la reverenza vostra aspetti pure la ispirazione che le verrà. „

Questa ispirazione, come ognuno può credere, fu affatto conforme agli ordini del Senato. Giurerei che questa risposta del segretario veneziano gli era stata ispirata dal dotto ed animoso Servita, che la curia di Roma potè fare assassinare, ma non giunse a corrompere, nè a piegare.

Queste idee e queste memorie furono anche a me risvegliate dalla vista di quella statuina del Fratelloni; il quale, da quell'uomo intelligente e studioso che egli è, meditò lungamente il proprio soggetto, e riuscì ad imprimere nella molle creta la schietta immagine dell'invitto e magnanimo frate, che dovrebbe essere il vero riformatore d'Italia.

VIII.

ILLUSTRAZIONI DELL'ARTE ANTICA E MODERNA.

L'arte antica, ossia i capi d'opera raccolti nei principali musei nazionali, sono stati, anche prima d'ora, dai varii prìncipi, che ne traevano vanto e decoro, illustrati coll'incisione e fatti conoscere colla stampa alle altre nazioni. Il Museo di Napoli, la Galleria Pitti, le meraviglie del Vaticano, lasciano poco a desiderare per questo rispetto.

Così gli scavi di Pompei, la grandiosa basilica di Monreale, San Marco di Firenze, le principali cripte di Roma sono già illustrate e si vanno mano mano illustrando, senza badare a cura, nè a spesa. Resta solo che tutte queste opere possano essere quind'innanzi dirette da una Commissione autorevole che le riordini e le faccia procedere di conserva, badando non solo al decoro di questa o di quella città, ma servendo quanto è possibile al vantaggio e all'insegnamento di tutti. Molte di quelle opere per la mole e per il prezzo

sono inaccessibili al maggior numero, tranne in quelle poche città principali che hanno una biblioteca così fortunata da possederne una copia.

Il saggio del Codice Atlantico [1], che non è l'ultima gloria della esposizione milanese, questo tentativo di riprodurre col processo fotolitografico del Della Croce i disegni e i caratteri del Leonardo, rimarrà per lungo tempo non più che un saggio; poichè si è badato più al lusso che all'utile. Va bene che si cominciasse da una edizione principe, e si desse il *fac-simile* di queste opere misteriose: cosicchè la Biblioteca di Parigi, che ritenne per sè, contro la fede dei trattati, il resto dei quattordici volumi Vinciani, fosse indotta da questo saggio a pubblicare, in qualunque modo, ciò che possiede. Facciamo voto chè l'esempio abbia sèguito. Quegli scritti, che serbano tanto tesoro d'arte e di scienza mal cognito ancora, uscirebbero finalmente alla luce, e una parte della gloria che ne verrebbe a Leonardo e all'Italia rifluirebbe sulle persone e sulle nazioni che, contribuendo all'edizione completa, si mostrassero non indegne del gran deposito avuto, come che fosse, dalla fortuna.

Noi non vogliamo occuparci più oltre di questo argomento. Ci basti aver messo innanzi l'onesto deside-

[1] Il *Codice Atlantico* è un grosso volume in gran folio, così detto per la sua mole, che si possiede dalla Biblioteca Ambrosiana, in cui si contengono quasi 1700 disegni attribuiti a Leonardo da Vinci, e raccolti da Pompeo Leoni, alla fine del XVI secolo, dalle carte possedute dai Melzi, eredi del grande artista e scienziato. Codesto solo venne restituito alla Biblioteca, nel 1815, avanzo dello spoglio dei quattordici volumi, tutti di mano del Vinci, commessovi nel 1796 dalle armi repubblicane di Francia. — *Nota dell' editore.*

rio e la speranza non indiscreta di vederlo, quando che sia, soddisfatto.

Restringendoci, come è nostro proposito, all'arte moderna, affermiamo che le esposizioni d'arte e d'industrie artistiche non conseguiranno il loro scopo, se la pubblica mostra non sarà in certo modo resa completa e durevole con qualche pubblicazione tipografica che ne illustri i principali lavori e li faccia conoscere ai lontani ed agli esteri. Poco si è fatto finora a tal fine.

Nel 1861, a Firenze, si fondò un giornale per illustrare codesto primo saggio di esposizione italiana; ma i fascicoli uscirono tardi, e quando non solo la esposizione, ma la memoria di essa era in parte tramontata.

Nel 1867 si è intrapresa a Parigi un'opera illustrativa, pregevole per nitidezza di tipi, e spesso anche per l'incisione di alcuni lavori. Ne uscirono cinque fascicoli a Parigi ed altri dieci a Firenze; ma fu uno sforzo di pochi animosi che non ottennero nè dal Governo, nè dal pubblico, nè mercede, nè premio. Fu un tentativo prematuro e fallito. Gli abbonati furono scarsi, e molti Comuni che s'erano sottoscritti, avuta l'opera, ne ricusarono il prezzo. Manca in Italia, sopratutto, l'onestà del commercio librario; mancano i mezzi di diffusione, manca l'amore dell'arte bella e decente. Ci inondano i romanzi francesi del peggior genere, che prima ingombrano le mezze pagine dei giornali, poi, raccolti in libro e venduti a vilissimo prezzo, appestano i lettori e li divezzano da un miglior alimento. La letteratura periodica, che presso le altre nazioni è complemento fecondo di pubblica educazione, è ancor nulla in Italia o peggio che nulla.

*
* *

L' Arte in Italia. — Se in Italia non tutti i buoni semi attecchiscono, non per ciò si cessa dal ritentare la prova. *Uno avulso non deficit alter*, possiamo dire noi pure, e questo ci conforta a non disperare dell'esito. Or son quattro anni, il segretario dell'Accademia Albertina, Felice Biscarra, e Luigi Rocca direttore della Società promotrice di Belle Arti, si posero alla testa di una rassegna artistica dell'arte moderna, e, ottenuta la cooperazione della Società editrice, che continua a Torino l' opera dell' infaticabile Pomba, diede fuori, col titolo *L' Arte in Italia*, una rivista mensile, che mostrasse la vitalità dell'arte anche in quella città, dove aveva allignato per ultimo. Bellissimi i caratteri e l'impressione, pregevoli alcune incisioni all'acqua forte, quelle specialmente che poterono ottenersi dai nostri pittori più conosciuti. Il De Bartolo l'ornò di parecchi ritratti d'artisti, veramente meravigliosi. Furono riprodotti colla xilografia, colla litografia, e con altri processi recenti, non pochi dipinti e statue, od oggetti d'arte raccomandabili per elettezza e buon gusto. Tenuissimo il prezzo, avuto riguardo allo splendore dell'edizione. Ma neanche a questo nuovo tentativo sembra sorridere la fortuna. Si picchiò alle case de' ricchi, in luogo di raccomandarlo al maggior numero. Il ministro Correnti diede anche a questa, come alle altre opere d' arte, quel tenue sussidio che il bilancio gli consentiva. Fornì denaro ed articoli commessi a scrittori d'arte delle altre provincie italiane, perchè la rivista acquistasse veramente titolo e qualità d'italiana. Udiamo dire che

la casa editrice, poco soddisfatta dell'esito, voglia ritrarsi dal campo; ma il Biscarra ed il Rocca non si ritraggono, ed, ove il sussidio governativo non venga meno, l'opera continuerà a Torino od altrove con altri tipi.

*
* *

Guida per le arti e mestieri. Hoepli, Milano [1]. — Ciò che il Rocca e il Biscarra fecero principalmente per l'arte, questo animoso svizzero, che ha piantato le sue tende a Milano, ha tentato da sè per l'industria artistica. La sua *Guida per le arti e mestieri*, meno splendida dell'*Arte in Italia*, ma non meno elegante e corretta, è una specie di manuale per gl'intagliatori, gli orefici, i fabbricatori di mobili, suppellettili e arredi domestici d'ogni specie. Forse, per le sue relazioni colle città più colte della Germania, si giova in gran parte degli eccellenti modelli pubblicati a Dresda e a Stoccarda. Essi riempiono una vera lacuna nelle nostre scuole industriali e tecniche, dove l'insegnamento del disegno ha grande uopo di essere riformato, secondo le idee del Selvatico, del Giusti di Siena e di altri valenti che in varie parti d'Italia videro la necessità di metter d'accordo l'arte propriamente detta e le industrie che da quella prendono il carattere e il pregio.

Il Ministro di agricoltura, industria e commercio ha già adottato questo manuale per gl'istituti tecnici

[1] Ne furono pubblicati dodici fascicoli, che costituiscono l'annata 1872. Si è dato già principio alla continuazione per l'anno che corre. Ne esce, come pel passato, un fascicolo al mese. — *Nota dell'editore.*

che sono retti da lui. Altrettanto farà il Ministro della pubblica istruzione per le altre scuole dove è obbligatorio il disegno. Abbiam detto altrove come l'arte diventi ricchezza, quando imprime del suo suggello gli oggetti dell'uso. Noi cominciamo ad avere industrie artistiche nostre proprie: la vetraria, la ceramica, l'oreficeria, la scultura in legno, che furono coronate in tutte le esposizioni, e sono tuttodì ricercate in Italia e fuori. Bisogna spiegare tutte le vele all'aura che spira propizia.

Il signor Hoepli sarà veramente benemerito dell'arte italiana, se, come promette, allargherà i confini della sua guida, aggiugnendovi in maggior copia modelli nostri, o tratti dai capi d'opera del cinquecento, o dagli artisti moderni che hanno continuato, specialmente nell'Italia di mezzo, la tradizione di quel gran secolo.

PARTE TERZA.

L'ARTE ITALIANA A PARIGI.

RICORDI.

I.

STORIA DEL LAVORO.

L'anno 1867 resterà memorabile per l'esposizione universale ch'ebbe luogo a Parigi.

Non fu un congresso politico in cui si librasse la sorte di questo o di quel popolo, secondo l'interesse o la volontà de' più forti. Fu una libera palestra, aperta a tutte le nazioni del mondo, per mostrarvi ciò che avevano di meglio in fatto di ricchezze naturali, non che i prodotti dell'industria propria e di quelli dell'arte.

Ogni nazione fu invitata a presentare i suoi titoli antichi e moderni, per essere collocata in quel grado che i giurati officiali e il pubblico voto fossero per assegnarle.

La *Storia del lavoro* doveva contenere i documenti e i vestigi della via percorsa dalle varie famiglie umane per giungere al punto ove si trovano al presente. Il passato contiene logicamente la ragion d'essere dell'avvenire.

Le generazioni che si succedono devono tener conto dell' eredità ricevuta, e mostrare che hanno saputo aggiungere alcuna cosa al capitale de' loro maggiori. Felice quel popolo che può provare di non essere mai decaduto dal primo lustro, nè essersi accidiosamente adagiato sui propri allori, ma di aver progredito di anno in anno e di secolo in secolo, perfezionando gli istrumenti del lavoro e i prodotti della molteplice industria, e imprimendovi quel carattere artistico che ne raddoppia il valore.

L'arte è il sigillo della nobiltà di un'epoca e di una nazione.

*
* *

Ogni popolo accorso all'esposizione di Parigi ebbe un settore proporzionato alla propria importanza, o almeno al numero dei documenti che s'intendeva di ammettere.

Cotesti settori, determinati da due raggi convergenti, erano divisi in nove zone, nella prestante delle quali venivano esposte le materie prime, nell'ultima, e più ristretta, la materia sollevata al grado più sublime di perfezione per virtù d'ingegno ed eccellenza di magistero.

L'opera dell'uomo si manifesta appunto in codesto, che prende la materia rozza e la trasforma più o meno, finchè si presti più acconciamente ai varii usi della vita, e assuma quel carattere di bellezza che, mentre serve all' utile, parla alla mente e consola di gentili immagini il cuore.

Tale è la natura e il fine dell'arte.

Una lucerna può rischiarare la tua stanza, qualunque sia la sua forma; ma se il candelabro rappresen-

tasse, per esempio, una baccante che sollevi la sua fiaccola, una delle Ore danzanti in cui distinguevasi la notte, o meglio una delle vergini prudenti che vegliavano aspettando lo sposo, la fiammella che illumina le tue veglie non ti recherà solamente il vantaggio materiale di rimuover le tenebre, ma ti nutrirà lo spirito di argute e nobili idee.

Non vi è nazione antica e moderna che si sia limitata a foggiare i propri strumenti e le proprie suppellettili in modo che bastassero all'uopo.

Tutte, qual più qual meno, s'ingegnarono di dare alle opere proprie una forma sempre più elegante, più varia, più bella; tanto che si può misurare il grado di civiltà di un popolo dal carattere di bellezza e di eleganza che seppe imprimere ai propri lavori.

Chi fa bene una statua farà egualmente bene una accetta; ma non viceversa.

L'inferiorità delle nazioni moderne rispettivamente alle antiche risulta dalla poca cura che noi prendiamo ancora di rendere eleganti gli oggetti più necessari e usuali. Quando chiudiamo nelle nostre vetrine, e comperiamo a prezzo d'oro quei vasi d'argilla che servivano ai Greci ed ai Latini per gli usi cotidiani della vita, confessiamo implicitamente di essere ben lontani da quel grado di perfezione intellettiva e morale ch'essi avevano raggiunto. Voi spegnerete la sete usando tanto una ciottola informe, quanto una patera tornita a Cuma o a Corinto, o una coppa soffiata a Murano, smaltata de' colori più vivi; ma la ciottola annunzia l'infanzia di un popolo, l'argilla greca o il vetro veneziano rappresenta il lavoro accumulato di molte generazioni, che, assottigliando sempre più la sostanza prima, e applicandovi il proprio ingegno, sposarono all'utile il bello, ed animarono in certo modo la materia inerte col proprio soffio creatore.

La nazione più ricca non è quella che maggiormente produce, ma sì quella che produce meglio. Quando un secolo sostituisce all' eleganza della forma la ricchezza della materia, dà gran segno di decadenza. L' orafo che foggia l'oro o l'argento per modo che l'oggetto valga dieci o venti volte più del metallo che impiega, quegli ha creato una ricchezza dieci o venti volte maggiore di quella che gli somministrò la natura. E questa è ricchezza creata, ricchezza propria dell'uomo, che può mutar di prezzo, ma non di pregio.

A ben giudicare il merito comparativo delle varie nazioni rappresentate all'Esposizione di Parigi, il metodo migliore e più logico sarebbe stato quello di esaminare la storia del lavoro di ciascheduno e il grado di perfezione relativa che desso aveva saputo raggiungere, specialmente nell'arte propriamente detta e nelle industrie artistiche.

L'arte, in sè stessa, può essere considerata come oggetto di lusso, destinato ai più doviziosi, sottoposto ai capricci della moda e all'incostanza delle fortune; ma quando spande il suo lume sopra gli oggetti più volgari, e scende via via applicandosi alle più umili suppellettili della vita comune, allora diventa ricchezza, perchè, crescendo le ricerche il lavoro si moltiplica, il mercato si allarga, e ciò che era vanto di pochi diventa bisogno ed ornamento dei più.

Ecco i criterii che mi saranno di norma nei pochi cenni che seguono intorno all'Esposizione italiana al Campo di Marte.

Parlando dell' arte nostra, quale mi apparve al paragone di quella degli altri popoli contemporanei, darò la misura del progresso da noi conseguito in questo terzo o quarto periodo della vita e della civiltà italiana.

*
* *

Di tutte le nazioni convenute a Parigi, l'Italia era quella che aveva più a temere del suo passato. Nessuna aveva avuto un'eredità più gloriosa e più formidabile. Come erede dell'antica civiltà romana, la storia del lavoro italiano doveva contenere documenti sì splendidi da non poter essere agevolmente ecclissati, nè pareggiati. Noi ereditammo dalla Grecia, da Roma e dall'arte risorta al soffio della libertà nei grandi municipii italiani dell'êra moderna.

I capi d'opera superstiti dell'arte etrusca, dell'arte greco-latina, delle scuole toscane, lombarde, venete ed umbre, splendidi segni del nostro rinascimento, i quali raccolti in serie cronologica costituiscono i nostri titoli di nobiltà e di grandezza, sarebbero divenuti per noi un argomento di vergogna e di rimprovero, ove ci fossimo mostrati troppo dissotto dei nostri maggiori. Tuttavia non abbiamo esitato ad affrontare il terribile cimento. Benchè pochi oggetti poterono essere spediti officialmente a decorare questa prima zona del settore italiano, il Castellani riuscì di raggranellare a Parigi, sotto la sua guarentigia, quanto bastasse allo spazio che ci era stato assegnato. Qual è l'angolo della terra dove non si trovino vestigi, più o meno autentici, dell'arte nostra? Si può dire che l'Italia è una miniera inesauribile, che arricchì e continua ad arricchire tutti i musei e tutte le accademie dei due emisferi.

Quand'anche non avessimo potuto raccogliere a Parigi una serie sufficiente di capolavori italiani, avremmo potuto additare, nelle sezioni vicine, i titoli nostri

male usurpati, sotto il nome di arte gallo-greca, gallo-romana, ecc. Il *gallo* non vi sta, per lo più, se non per indicare il luogo dove fu dissotterrata l'opera greca o latina, ivi portata dagli invasori, o lavorata nelle Gallie da non suoi artefici.

Non faremo lunghe parole di questa zona. L'idea era buona, ma rimase poco più che un'idea. Una critica severa avrebbe dovuto presiedere alla scelta di pochi oggetti, e questi, veramente monumentali, destinati ad illustrare lo svolgimento cronologico e progressivo dell'industria e dell'arte umana presso i diversi popoli della terra.

A tal patto avrebbero potuto servire allo scopo, ed essere come l'introduzione storica alla rassegna dell'arte e dell'industria contemporanea.

La storia del lavoro non era invece che una confusa congerie di oggetti più o meno peregrini e preziosi; vanto e ricchezza delle pubbliche e private collezioni, buona a suscitare il desiderio del meglio più che a verificare il programma.

Noteremo solo alcune curiosità più spiccate della sezione italiana. Prime per l'antichità, la cimba e le ruote antistoriche rinvenute da ultimo nelle torbiere di Arona; indizio che in Italia si navigava e si usava del carro, quando gli altri popoli coetanei all'orso delle caverne non possedevano che coltelli o frecce di selce, armi micidiali o strumenti domestici: notabile solo il manico d'un coltello, nella sezione francese, dove sta inciso il contorno di un animale; primo rudimento dell'arte.

Alcuni bellissimi vasi storiati della Magna Grecia, parecchie medaglie o monete, uno specchio etrusco in rilievo, illustrano la prima fase dell'arte italica. Dell'arte propriamente romana non ricordo aver os-

servato cosa molto notabile. Così del primo risorgere della scultura e pittura in Italia nel medio evo. Vi erano però alcune maioliche dell'Umbria e delle Romagne, tra le più belle; l'unico diamante che si conosca inciso, non si sa con qual arte, da Cosma da Trezzo; una spinetta tempestata di gemme, opera del 1577, ricchissima ed elegante; un busto di Flora Diana Tenderini, in terra cotta, effigiato nel secolo decimosettimo con tale studio del vero, da confondere tutta la razza dei moderni naturalisti; sculture in legno bellissime del Brustolon, ed alcuni vetri di Venezia, smaltati con sì dilicato lavoro, da restare un modello insuperato, se non insuperabile, da' moderni. A questa categoria di lavori sarebbe dovuta ascriversi la collezione di vezzi d'oro, esposta dal Castellani e raccolta dai vari paesi d'Italia; collezione, si può dire, completa, che continua la serie degli ornamenti d'oro onde fregiarono il collo, la testa, le braccia, le dita le donne greche e latine.

L'Italia avrebbe potuto esporre l'unica pittura greca che rimanga superstite, la Musa dissotterrata, non ha molti anni, a Cortona. Ma come commettere all'incertezza de' casi ed all'avidità degli archeologi quella reliquia inestimabile, l'unico encausto che giunse a noi?

Ben fa Cortona a custodirla nel suo museo, dove andranno fra poco a visitarla tutti i pittori e gli storici dell'arte classica, se non altro per misurare quanto ci resti ancora a fare e tentare prima di raggiungere l'eccellenza della greca pittura.

Una cosa però avremmo dovuto e potuto fare: mandarvi, come gli Inglesi fecero dell'architettura indiana, una serie di fotografie dei monumenti italiani più singolari, etruschi, greci, latini, toscani, lombardi,

raccogliendoli dall'Alinari di Firenze, dal Ponti di Venezia e dai piu valenti fotografi della penisola. Sarebbe stato un album quale nessun altra nazione poteva presentare. Le chiese italiane, i palazzi de' Comuni, i castelli ancora superstiti de' privati, disposti con ordine di tempo e di luogo; Venezia tutta colle sue meraviglie architettoniche, dall'epoca bizantina e moresca fino a Sansovino ed a Palladio. Dovessimo anche arrossire dinanzi alla gloria ereditata dagli avi, quest' album sarà presentato alla prossima esposizione mondiale, ovunque sia per aprirsi.

La storia del lavoro, iniziata nel programma dell'anno 1867, sarà compiuta, speriamo, in quell'occasione. Gli oggetti più notabili e più necessarii alla storia, ove non si vogliano mandare nell'originale, si mandino fedelmente riprodotti, comunque sia. Ogni popolo possa dire: “ I nostri padri eran giunti fin qui; noi ci siamo ingegnati di conservare le tradizioni e di accrescere il tesoro dell'arte e dell'industria nazionale, nel modo che apparirà dall'esposizione che facciamo delle opere del decennio appena decorso. „

Molte superbie saranno depresse; ma molti errori e molte idolatrie cadranno del pari dinanzi alla luce ed al cimento del vero.

II.

PITTURA.

Gli oggetti esposti nella mostra universale dell'anno 1867 furono distribuiti in vari *gruppi*, ciascuno dei quali distinto in più classi.

Il primo gruppo era assegnato alle arti belle, classificate in pitture ad olio, in pitture diverse e disegni, sculture ad alto e basso rilievo, disegni e modelli architettonici, incisioni e litografie.

Il secondo e terzo gruppo, destinato, a norma del programma, alle materie delle arti liberali ed alle applicazioni delle medesime all'abitazione dell'uomo, contenevano varie classi che avrebbero potuto meglio aggrupparsi sotto il titolo di industrie artistiche, o applicazioni delle arti belle all'industria.

Il primo gruppo " Arti Belle „ non conteneva tutte le arti che corrono sotto questo nome. Le arti belle si riferiscono agli occhi o agli orecchi, e sono perciò distinte dagli scrittori d'estetica in arti del bello visi-

bile e in arte dei suoni. La poesia e la musica sono anch'esse arti belle, perchè sollevano la parola ed il suono alla espressione ideale del bello. Il programma imperiale accennava a queste, quando propose un premio ad un canto da eseguirsi all'apertura dell'esposizione, e invitò le varie nazioni a dare un saggio dei loro progressi rispettivi nell'arte drammatica. Questa parte del programma rimase lettera morta, per ragioni che non è nostro proposito d'indagare. Ciò che non s'è fatto quest'anno a Parigi si potrà fare altrove. nelle esposizioni future, migliorando e completando l'ordine degli oggetti da esporsi.

Le arti belle sono rami del medesimo tronco; sia quelle che plasmano nei metalli, nei marmi, nell'argilla, nel legno il concetto dell'artista; sia quelle che lo dipingono o lo disegnano o lo incidono, nelle differenti materie e con qualsivoglia processo; sia quelle, finalmente, che, colla legge del ritmo e della misura, educano la parola ed il suono a suscitare nell'animo l'idea e il sentimento del bello.

Il carattere essenziale delle arti belle non consiste nella materia e nel modo con cui si tratta; consiste nella facoltà dell'artista di esprimere, comunque sia, l'ideale, quel non so che divino che parla all'anima e tocca dolcemente il cuore, educandolo ai sentimenti che più onorano l'umanità; ond'è che le arti belle prendono pure il nome di liberali ed umane.

La facoltà è la stessa che gli estetici chiamano sapientemente facoltà poetica, ch'è quanto dire creatrice. Poeta è lo scultore, il pittore, il cantore, l'architetto medesimo, quando assottiglia la materia e la costringe ad esprimere il suo concetto. Un artista che non sia poeta non è che artigiano. Fra l'uno e l'altro corre la medesima differenza che passa tra lo scul-

tore che dà forma alla statua e lo scalpellino che la cava dai punti.

L'arte, dunque, è ciò che noi diciamo il tronco. La scultura, la poesia, la pittura, l'architettura, la musica, sono i vari rami in cui si divide e nei quali fa circolare la vita.

*
* *

Le nazioni ammesse al solenne arringo ebbero facoltà di architettare ed ornare il proprio settore, nel modo che credessero meglio opportuno, senza oltrepassare i confini assegnati a ciascuna, nè alterare le linee generali dell'edificio.

L'architetto Cipolla, incaricato di foggiare ed ornare la parete principale del settore italiano, si attenne acconciamente alle forme ed allo stile che dicono Bramantesco. Pigliò dalle logge del Vaticano quel genere di ornati che non furono veramente invenzione del Bramante o del Raffaello, ma sono piuttosto una tradizione antichissima, di cui riscontriamo sì splendidi vestigi ad Ercolano e Pompei, e in tutti gli edifizii essenzialmente italiani anteriori alle imitazioni pedantesche del greco, del romano, del gotico e del moresco. Quegli archi snelli, quelle cornici leggere, quegli ornati graziosi e fantastici ti dicevano al primo sguardo: " Siamo in Italia. „ L'opinione pubblica portò un giudizio immediato ed istintivo sull'opera, prima che la critica avesse tempo e agio di metter fuori la sua sentenza. " Siamo in Italia, „ dicevano tutti; e questo fu il miglior premio che potessero desiderare e il nostro architetto ed i valenti decoratori fratelli Grassi di Firenze, di cui si giovò.

*
* *

Eccoci dunque in Italia. Vediamo quanto sia grande la distanza che ci divide dai capi d'opera antichi, dei quali la storia del lavoro ci offeriva documenti abbastanza insigni per stabilire un dato di proporzione.

Siamo noi veramente sì dimentichi delle nostre gloriose tradizioni e sì degeneri dai nostri maggiori, che la critica straniera avesse il diritto di proclamare ai quattro venti la decadenza dell'arte in Italia?

Noi non intendiamo di fare l'apologia sistematica dell'arte contemporanea. Ci contenteremo di applicare alle opere più insigni, esposte nella nostra sezione, i principii generali che abbiamo espresso fin qui, e che ci giova credere ammessi da tutti i critici sinceri ed imparziali. Accettiamo, colle riserve sopraccennate, la classificazione del programma imperiale: pittura, scultura, ed applicazioni delle arti belle alle industrie.

*
* *

L'Italia espose non meno di 124 quadri di vario genere e di varia grandezza, e 143 opere di scultura. Roma sola ha ventiquattro dipinti e 55 tra busti e statue d'ogni genere; grave zavorra ed inutile peso sulla bilancia dell'arte.

A non parlare che dei lavori spediti dalle provincie d'Italia che sentirono l'aura feconda della libertà, diremo francamente fin d'ora che il numero è troppo grande per una Esposizione decennale, fuori del regno. Non tutti i quadri, non tutte le statue che avrebbero

un valore rispettivo a casa nostra, sono tali da poter affrontare il paragone dell'arte europea.

Il tema è un elemento troppo essenziale per essere trascurato, quando si tratta di passare le Alpi ed il mare, e comparire al cospetto degli altri popoli.

Noi possiamo parlare fra noi nei singoli dialetti, e così, intrattenerci di fatti e d'interessi municipali o domestici; ma quando devesi parlare all'assemblea della nazione, siamo costretti a parlare nella lingua comune. Ora, presentandoci ad un congresso internazionale, come era codesto, veniva necessario scegliere quegli argomenti che interessano l'umanità e possono esser compresi da tutti.

Ci fu dato biasimo, e non a torto, di limitarci, nei soggetti da noi trattati, all'angusto orizzonte del nostro paese natale. Ciò era naturale, e fino ad un certo punto inevitabile, finchè le varie provincie d'Italia erano separate da barriere artificiali e morali difficili a vincere. Ora, fatta, o quasi, l'unità, possiamo e dobbiamo sollevarci e dominare un orizzonte più vasto. A più forte ragione, quando ci rechiamo dinanzi ad un giurì internazionale, che considera oggimai l'Italia come un'unità politica, e non può preoccuparsi delle cronache particolari dei vari Stati in cui rimase frastagliata finora.

Questa considerazione più che altro ci fece desiderare il compimento di un decreto ministeriale che ordinava una esposizione preliminare a Firenze di tutti gli oggetti che si volevano spedire a Parigi. Il decreto ebbe pur troppo la sorte di molti decreti italiani tra i più commendevoli: rimase lettera morta.

Gli oggetti furono mandati direttamente a Parigi dalle varie parti d'Italia, dietro il parere delle sotto-commissioni rispettive, senza attendere il giudicio di

una giunta centrale, che sola avrebbe potuto decidere quali di queste opere fossero tali da rappresentare l'arte italiana contemporanea ad una esposizione universale dei vari popoli della terra.

Ove l'esposizione preliminare, decretata, è vero, un po' tardi, avesse avuto luogo a Firenze, od in qualunque altra città d'Italia, l'opera e la responsabilità delle commissioni speciali sarebbe stata di molto alleggerita. Ciascuno che si sentisse artista avrebbe avuto facoltà di mandare a questo primo cimento l'opera sua. L'opinione pubblica si sarebbe formata intorno al valore intrinseco di queste opere; ed un giurì composto d'uomini liberi, disinteressati, informati delle idee generali dell'epoca in fatto d'arte, e guidati non da particolari simpatie, ma dal solo sentimento dell'onor nazionale, avrebbe scelto senza appello quali tra gli oggetti esposti meritavano di essere spediti a Parigi.

Siamo convinti che la metà appena dei lavori sarebbe partita, e tra questa metà avrebbero trovato luogo parecchi quadri che restarono fuor della mischia, ed erano tali da combattere efficacemente per il trionfo dell'arte nostra.

Nessuno degli esclusi sarebbe stato offeso, poichè avrebbe potuto concorrere per conto proprio, come avvenne di molti francesi che non furono ammessi al palazzo dell' esposizione, o non vollero figurarvi tra una congerie di opere a cui l'arte è straniera.

Ciò che non s'è fatto nell'anno 1867 si farà, speriamo, per l'avvenire; ed è per questo che mettiamo innanzi il nostro pensiero, non per la vanità di muovere una censura retrospettiva.

Noi parleremo di quelle opere d'arte italiana che ci sembrarono degne dell'onore che fu loro concesso,

e accenneremo a qualche ommissione inescusabile, per provare che l'arte italiana non era tutta al suo posto d'onore al Campo di Marte.

*
* *

La pittura ebbe il primo posto sulle arti sorelle. È probabile che il programma imperiale da motivi d'interesse nazionale sia stato indotto a preferire quest'ordine.

La Francia si teneva più certa del suo primato nella pittura, che non fosse nella scultura; quindi la precedenza accordata al pennello sullo scalpello.

Checchè ne fosse, non mancano gli elementi razionali per sostenere quest'ordine.

L'eccellenza dell'arte, abbiam detto, consiste nell'incarnare un'idea nel modo men materiale che sia possibile. La pittura prende meno dalla materia di quello che debba la scultura.

La luce e l'ombra, la linea ed il colore medesimo sono cose incorporee. L'idea dell'artista si propaga allo spettatore, siccome la parola del poeta a chi l'ode.

Diamo dunque il passo ai pittori, a condizione che i loro quadri esprimano veramente un'idea.

Il quadro italiano che sortì il gran premio della pittura fu *La cacciata del duca d'Atene* di Stefano Ussi.

Questo grandioso dipinto era già conosciuto in Italia fino dal 1860, e figurò pure all'ultima esposizione universale di Londra. Come cadeva nel decennio, così potè essere spedito a Parigi, dove fu meglio collocato e meglio apprezzato che altrove.

Il soggetto è tratto dalle cronache fiorentine, ma nessuno meglio di questo poteva esprimere il pensiero italiano contemporaneo. Un tirannello, chiamato dal popolo a governare, a tempo, la città, s'impadronisce colla frode del potere assoluto, e pretende esercitarlo oltre ai limiti concessi dal patto. Il popolo insorge; lo costringe a firmare la sua abdicazione e a sgombrare. Ecco un fatto municipale che può essere istoria di una nazione, e può servire di esempio a tutte le altre.

Certamente, la più parte della gente che si affollava dinanzi a quel quadro ignorava il fatto in sè stesso e l'importanza storica del medesimo; ma codesta è più o meno la condizione di chi tratta per la prima volta un dato argomento. Molti che lo ignoravano prima lo sanno adesso, e ciò basta. Le rassegne parigine non ne parlarono o poco, e s'intende perchè; ma il quadro parlava da sè ed era inteso.

Il lavoro di Stefano Ussi, acquistato dal Municipio fiorentino, e collocato nella pinacoteca nazionale dei quadri moderni, non ha bisogno in Italia di più lunghi commenti, nè di lode più esplicita. Basterebbero le quattro o cinque figure principali e veramente storiche in esso dipinte per sollevare l'autore al posto che occupa nella stima de' suoi concittadini.

Altri quadri esposti a Parigi, quale per la composizione, quale per il colore, potevano contrastargli per avventura la palma; nessuno per la importanza dell'argomento, per la nobiltà del concetto, per l'armonia del colore, per la scelta dei caratteri, per la verità degli affetti e delle movenze.

Un solo quadro mi ricordo d'aver veduto all'esposizione, che per altrettanti titoli si associa nella mia memoria a questa caduta del duca d'Atene; ed è *Lo*

sbarco de' Puritani in America, dipinto da Antonio Gisbert e collocato nella sezione spagnuola. È il solo dipinto che per la scelta del tema, e per il modo di trattarlo, sembrasse isolarsi dalle tradizioni della cattolica Spagna. Quegli austeri puritani, che antepongono alle dolcezze ed agli agi della patria la libertà civile e religiosa non ancora garantita nel loro paese, non è concetto che potesse sorgere spontaneamente nella mente di un concittadino di Murillo e di Velasquez. La Spagna fu finora il terreno sacro dell'inquisizione. Un buon suddito d'Isabella II e di Suor Patrocinio avrebbe dovuto condannare al rogo codesti eretici! Il Gisbert, invece, profeta della rivoluzione attuale, ha espresso mirabilmente, in quel gruppo di profughi che portavano seco il palladio della libertà del mondo, tutto l'entusiasmo dei nuovi martiri, che salutavano al di là dell'Atlantico il sicuro asilo delle loro invitte credenze.

Codesto è il soggetto più alto e più vasto che figurasse in tutta l'esposizione; più alto, perchè esprime la fede dell'umanità emancipata; più vasto, perchè abbraccia i due emisferi in un reciproco amplesso di amore.

L'artista ha fatto onorevole emenda de' Pizzarro e dei Cortez. Mentre andavo pensando come sì nobile ispirazione potesse spuntare in quel tempo nella penisola iberica, mi fu detto che l'autore, benchè spagnuolo di nascita, era anch'egli un proscritto, e dimorava da molti anni in Inghilterra. Compresi allora il miracolo, e cessò la mia meraviglia. Ed è bene che l'esule illustre abbia ricordato la patria quando si trattava d'illustrarla coll'arte. Senza ciò, pur applaudendo alla scuola spagnuola contemporanea, fedele alle sue tradizioni, avremmo deplorato l'assenza del

pensiero moderno in quella sala, ne' cui dipinti la galanteria spagnuola si tocca e si intreccia colle scene di convento e coi fasti dell' Escuriale.

Un altro quadro, di merito non uguale, ma pur ispirato da un altissimo sentimento, ammirammo in una sala della sezione francese. È una storia moderna, un dramma che sanguina ancora: i soldati russi che mitragliano il popolo inginocchiato dinanzi alla chiesa, invocante i miracoli del cielo contro le tirannie della terra. Sono vecchi venerandi, tenere donzelle, bambini innocenti, che speravano disarmare il Muravieff, offrendo il petto inerme alle palle omicide.

Il pittore è Tony Robert-Fleury, allievo del Delaroche. Il catalogo pubblicato per cura della Commissione imperiale si contentò d'indicare questa generosa protesta colle parole del *Moniteur* del 12 aprile dell'anno 1861: ma basta la data. Tra i seicento e più quadri che ornavano l'emiciclo francese, nessuno parlava all'animo più di questo. L'arte francese, protestando, in difetto della politica, contro la barbarie moscovita, fece un atto di fratellanza che non rimase senza mercede; poichè sarà merito di questo dipinto se la numerosa esposizione francese potrà vantare almeno un quadro che illustri la storia e la civiltà moderna.

I partigiani dell'arte per l'arte sorrideranno, ma noi li lascieremo sorridere a lor talento.

*
* *

Rivendichiamo, se non altro, alla pittura italiana l'onore di non aver presentato all'esposizione alcun quadro storico che in un modo o nell'altro non attesti il movimento delle idee e le aspirazioni dell' epoca

nostra. Tranne i paesaggi ed i quadri d'animali, notabili pure per la vita che spirano, tutti o quasi tutti gli altri erano pagine di storia antica e moderna, gravi d'altissimi insegnamenti, o animati da una dolce ed umana filosofia. Le più eloquenti sono di giovani alunni che presero parte all'epopea nazionale, e trattarono a vicenda la spada e il pennello; argomento d'onore per l'uomo e scusa all'artista, se non potè, per avventura, raggiungere quella perfezione tecnica che è il frutto di tranquille e diuturne esperienze.

Certamente, invocando i nomi di Leonardo e di Raffaello, si potrà rinfacciare ai nostri pittori di non averli raggiunti, non che sorpassati; ma basta raffrontare tra loro i quadri dei maestri attuali e dei loro allievi, per ravvisare il moto ascendente dell'arte nostra. La decadenza anteriore dà luogo ad un nuovo risorgimento; e ciò basta ad onore dell'arte e della libertà che la ispira.

Non intendo con queste parole offendere, nè menomare nella stima che hanno potuto acquistarsi i professori delle varie accademie d'Italia che mandarono i loro dipinti all'esposizione: non si è professore per nulla.

Il *Vittorio Amedeo* di Enrico Gamba, la *Riconciliazione di Ottone II con Adelaide di Borgogna* dell'Hayez, il *San Carlo Borromeo* del Mancinelli, il *San Lorenzo* del Pollastrini, non furono certamente presi a tema e dipinti per esser mandati ad una mostra universale, dove la palma dell'invenzione e della pittura era disputata dai primi pittori dell'epoca, e decretata dal suffragio universale del mondo. Erano argomenti più o men conosciuti, più o men popolari nei rispettivi paesi; ma a Parigi non potevano rappresentare il progresso dell'idea e dell'arte italiana.

Il Gastaldi attingeva il suo soggetto nella storia della Lega Lombarda; e rende onore alla costanza dei Tortonesi, che affrontano i disagi dell'assedio e la sete e la fame, anzichè cedere all'armi del Barbarossa. La lotta delle città italiche contro l'impero è certamente un momento eroico della storia italiana; un episodio di quella lotta secolare che termina o sta per terminare felicemente a' dì nostri.

Ciò mi ricorda la sete de' Crociati, descritta dal Tasso e maestrevolmente dipinta dall'Hayez, nel pieno vigore delle sue forze. Sono due quadri bellissimi per quell'epoca, quando bastava alla pittura l'audacia della mosse e lo splendore della tavolozza. Ora si domanda di più. Date per tema ad uno dei nostri giovani la storia delle Crociate, o la lotta delle città lombarde col Barbarossa, e vi daranno altra cosa che non è l'anelar dei soldati sitibondi ad una sorgente.

L'Hayez, il Mancinelli ed il Pollastrini dipinsero probabilmente i loro rispettivi quadri per una chiesa. Un cardinale che assiste gli appestati, un prete che distribuisce al popolo i beni della chiesa, sono due fatti notabili; e l'ultimo specialmente onora l'ingegno e l'animo dell'illustre professore senese. È un quadro sacro che sarebbe bello e notabile anche fuori della sua nicchia.

L'Hayez, lasciato alle sue ispirazioni, avrebbe scelto probabilmente altro tema che la riconciliazione di un Ottone qualunque con una principessa del tempo, e la storia di casa Savoia poteva presentare al Gamba alcun fatto più glorioso che non è il soccorso largito ad un villaggio devastato dalla guerra.

In tutte codeste tele, massime in quella lodata del Pollastrini, il critico può riconoscere ed ammirare i pregi del disegno, del colore, del magistero tecnico,

onde ha vanto la scuola; ma il soffio dell'epoca, il pensiero dell'artista, l'armonia tra il mondo antico e il moderno, tra la famiglia e la patria, tra la patria e l'umanità, questo massimo pregio dell'arte contemporanea dovremo pur sempre cercarlo altrove, e non ci sarà difficile ritrovarlo tra gli alunni educati non solo alla scuola dell'Accademia, ma a quella del mondo e del tempo.

Massimo pregio de' nostri professori più anziani è quello di aver educato allievi che, progredendo nell'arte, loderanno il libero insegnamento che li condusse a far meglio.

I Cinesi decorano il padre per la virtù del figlio. Noi siamo disposti a fare altrettanto per ciò che concerne la figliazione spirituale dell'alunno e del maestro. La maggior lode del Perugino è di aver dato i primi rudimenti della pittura ad un alunno che si chiamò Raffaello.

Ciò che diciamo dei quattro professori sopra nominati potremmo dire del Puccinelli e del Bonajuti, il primo de' quali ci presentò un giuramento di concordia sulla fonte battesimale di San Giovanni a Firenze, il secondo un Cristo che respinge la corona e le ricchezze offerte da Satana. Date questi due temi bellissimi a due giovani, e vedrete che n'uscirà. Noi abbiam veduti esempi recenti di codeste concordie strette fra cittadini nelle supreme necessità della patria; concordie troppo spesso sfruttate e abusate da' maggiorenti! E quanto al Cristo che respinge i doni temporali di Satana, cotesto è sempre un soggetto all'ordine del giorno, finchè quelli che si vantano di rappresentarlo a' dì nostri, anzichè sdegnare codesti doni, li afferrano e li ritengono *unguibus et rostris*, con sì gran danno della religione e della repubblica umana.

Togliamo dalle storie i fatti antichi che si riflettono ne' moderni, e faremo opera di cittadini e di artisti ad un tempo. L'arte così esercitata diviene un magistero, e quasi un nuovo sacerdozio civile.

*
* *

Lasciamo da parte codeste opere d'un altro tempo, e veniamo a quelle che onorano il presente e ci fanno sperar meglio dell'avvenire. Un' aura nuova spira da parecchi anni sull'arte italiana. Le mostre internazionali hanno aperto gli occhi agli artisti ed ai critici; i quali, guardando oltre alle frontiere municipali e nazionali, s'accorsero che gli altri popoli progredivano anche nell'arte, mentre noi ce ne stavamo contenti alle glorie ed alle tradizioni del passato, disperando di poter fare un passo più in là.

Sul principio, quella certa appariscenza, quel fare spigliato e disinvolto della pittura, specialmente francese, ci abbarbagliò. Le riproduzioni fotografiche, le incisioni più o meno fedeli dei quadri più noti, ne accrebbero oltremodo la fama. Abbiamo sentito la necessità di cercare nella storia del mondo i soggetti che potessero interessare un pubblico più numeroso. In una parola, ne abbiamo avuto danno o profitto, secondo la misura delle nostre forze: chi si limitò ad imitare servilmente quei nuovi esemplari; chi, studiando con animo indipendente i loro metodi ed i loro processi tecnici, li applicò felicemente a nuovi soggetti, senza inchinarsi alla moda, nè lasciarsi sopraffare dalla corrente.

Alcuni dei nostri pittori, domiciliati a Parigi, pagarono troppo largo tributo all'ambiente, e riuscirono

pittori più francesi che italiani; tanto che la critica parigina ebbe l'aria di rivendicare alla scuola francese le opere di Giuseppe Palizzi, del Castiglione, del Pasini, del Faruffini.

Altrettanto potremmo dir noi, e con più forte ragione, dei più grandi pittori francesi, inglesi, tedeschi, che studiarono a Roma, a Firenze, a Venezia; cittadini della lor terra, artisti italiani.

Non sottilizziamo sui nomi, e sopratutto non meniamo vanto d'inutili rappresaglie.

Ci siamo permesso di contare fra i pittori italiani i quattro summentovati, e massime il Faruffini, al quale fu dal giurì internazionale aggiudicato il terzo premio della pittura, conguagliandolo ad Eleuterio Pagliano.

Il suo quadro principale rappresenta *Machiavelli e Cesare Borgia*; due personaggi e due caratteri tra i più singolari della storia moderna; l'uno il consigliere, l'altro l'esecutore sperato di quella unità italiana, che mal si aspettava dal dispotismo.

Il quadro è concepito vigorosamente, intonato e dipinto con altrettanta energia. I due personaggi sono seduti l'uno rimpetto all'altro; il figlio di Alessandro VI, non vestito della porpora cardinalizia, ma come un barone del suo tempo, in attitudine dissimulata e manesca, accarezza colla destra l'impugnatura d'un pugnale, e sembra scrutare il suo interlocutore, le cui teorie non sembrano convincerlo affatto; questi tiene colle due mani uno de' suoi guanti, e separandone le dita, si direbbe che voglia significare come le provincie italiane possano esser congiunte e divise a volontà di chi le tenesse in mano come quel guanto. Io non so se questa fosse l'idea del pittore, ma la espongo come la prima che mi corse alla mente. Altri

potrebbe vedervi un accenno alla divisione dei due poteri; e sa il cielo quali altre allusioni. Basti questo, perchè la curiosità del pubblico ne sia desta; chè le due figure, qualunque sieno i loro nomi, si parlano di cose gravissime; e che, sapendoli Cesare Borgia e Niccolò Macchiavelli, chiunque ne conosca la storia potrà tentare una spiegazione di quell'enimma.

Per questi e per altri pregi, il quadro del Faruffini fu giudicato degno di premio. Noi non diremo di più, nè del colore, nè del disegno, nè del fondo, nè del partito che il pittore intese trarre dall'invetriata che illumina la parte posteriore delle figure, e le stacca, come dicono, in ombra. Non abbiamo nè tempo, nè spazio, nè mandato, nè volontà per scendere a troppo minuti particolari. È un quadro che fa pensare all'Italia ed onora l'artista, che le propose, se non foss'altro, un gran problema da studiare e da sciogliere.

*
* *

Il secondo premio fu aggiudicato al Morelli. Egli aveva mandato due quadretti, già conosciuti in Italia per le anteriori esposizioni: il *Conte Lara* e il *Bagno pompeiano*; più una terza tela, di vaste dimensioni, rappresentante *Torquato Tasso* che legge i suoi versi ad Eleonora d'Este, in presenza delle due dame che, come il nome, avevano comune con essa un affetto più o meno corrisposto dall'infelice poeta.

Tutti questi quadri sono notabili per gli effetti ed i contrasti verissimi della luce e del colore, e per l'arguta espressione delle figure; il quadretto del *Lara* specialmente, per la passione profonda e tragica del protagonista e del paggio misterioso che lo seguì nella

tomba. Il pittore lottò col poeta; nè il Byron poteva trovare miglior commento a' suoi versi.

Un secondo premio, se basta alle tre pitture sovraccennate, sarebbe poco al pittore in cui la storia dell'arte italiana riconoscerà un capo-scuola; il vero e primo autore del movimento artistico dell'età nostra.

Or son dieci anni, non essendo riuscito a mandare alcun'opera sua alla prima Esposizione universale di Parigi, vi andò in persona. Tutti sanno come l'arte italiana vi fosse rappresentata. Non un quadro che chiamasse l'attenzione del pubblico, e valesse a confutare l' opinione già invalsa del nostro decadimento. Il Morelli, testimonio di questi severi giudizii, cercava invano di persuadere al Delaroche, e ad altri tra i migliori artisti di Francia, che la pittura italiana non era tutta costì; che molti giovani accennavano al meglio, ed avrebbero potuto rispondere col fatto all'acre censura, se la coalizione delle accademie non avesse preoccupato il campo, ed impedita la via a tutti quelli che osavano dubitare della infallibilità delle dottrine officiali, tornando allo studio sincero della natura.

Il Delaroche crollava il capo; diceva aver conosciuto l'Italia e saper che valesse. Contro alle parole del Morelli parlava allora il fatto troppo eloquente. Egli se ne tornava in Italia senza aver convinto nessuno, mortificato e confuso della grave sentenza che pesava sul nostro capo; ma non si diede per vinto. Aveva veduto e studiato i migliori quadri che figuravano a quella pubblica mostra. Si era confermato nel nuovo indirizzo da darsi all'arte; si era convinto della necessità urgente di abbandonare il metodo usato, per ritemprare la pittura italiana alle vive fonti del vero.

La sua parola ardente e l'esempio infiammarono a Napoli e altrove una falange di giovani artisti a

portare nel campo dell'arte quella indipendenza di idee e quella forza di volontà, che avevano operato miracoli nel campo della politica nazionale.

Bisognava cercare nella storia antica e moderna argomenti men vieti e men frivoli; bisognava studiare dal vero i caratteri, la composizione, i colori. Altri gli effetti della luce nell'aria aperta, altri nei luoghi chiusi e circoscritti dalle pareti. Tutto era divenuto convenzione nelle scuole accademiche: le mosse, i tipi, i contrasti della luce, dei riflessi, dell'ombre. Bisognava *fare la luce* sulla tela, come il sole la faceva nell'atmosfera.

Molti critici avevano dette le stesse cose, ma senza costrutto. Ci voleva alcuno che avesse potuto avvalorar la parola col fatto. E Domenico Morelli fu l'uomo. Dato l'impulso, veduto il successo, altri presero animo e si posero per la medesima via.

Noi vedemmo all'esposizione italiana del 1860 a Firenze le primizie di questa scuola. Appena furono tratti dalle casse i quadri del Morelli, del Celentano, del Vertunni, i partigiani dei vecchi metodi dovettero sgomberare i loro lavori, incapaci a sostenere il confronto di quelle tinte, che parvero sulle prime false e smaglianti. Erano un riflesso del sole di Napoli, un tentativo ardito di riprodurlo sulla tela colla fedeltà della camera ottica. Non era problema di tecnica; era un effetto, prodotto comunque fosse, ma vero.

Le critiche, i dubbi cessarono a poco a poco; i giovani artisti delle altre regioni d'Italia pigliarono animo a rifare sè stessi. Sett'anni sono appena decorsi, e la vittoria è già assicurata alla nuova scuola. La coalizione dei burgravi dell'arte non potè questa volta interdire ai novatori la via di Parigi. Riuscirono, tutto al più, a scemare il numero degli eletti e a diluire il buon vino in molta acqua.

Contuttociò il Morelli potè figurare al Campo di Marte con alcuni de' suoi, non dirò allievi, ma partigiani ed amici: il Miola, l'Abbate, il Tofano, il Toma, giovani tutti i cui quadri sono promesse di cose maggiori e migliori. Sopra questi sta il Celentano, che usciva, per dir così, dal sepolcro recente, per far atto di presenza a Parigi col quadro non ancora compiuto e pure eccellente. Il pittore morì a ventott' anni a Roma, mentre cercava rendere evidente nel suo *Torquato a Sorrento* l'accesso di follia che lo sorprese in mezzo agli amici che festeggiavano illusi la sua guarigione. È indicato nel quadro l'ultimo tratto di pennello, che doveva cadere di mano al pittore, côlto forse da un travaso di sangue che gli affluì al cervello per l'intensità del lavoro.

La pittura italiana perdeva in Bernardo Celentano una delle sue colonne. Pochi quadri aveva potuto condurre a fine, ma ognuno di questi era una pietra milliaria della gloriosa carriera percorsa. Non posso fare che brevi cenni; ma questo quadro incompleto ci sembra il migliore episodio della vita dell'infelice Torquato, che ora direbbesi perseguitato dai nostri pittori, come avveniva non ha guari di Dante. Povero Tasso! E non fu ancora chi ponesse il dito sulla prima e vera fonte delle tue sventure! Meglio per te se, come Dante, fossi stato costretto a cercare altrove quella indipendenza di pensieri e d'affetti che non potevano darti le Corti d'Italia, dove si fabbricava a quei tempi il giogo religioso e politico che pesò per tante generazioni sul nostro collo!

La luce che veniva da Napoli diffuse mano mano i suoi raggi in tutte le altre regioni d'Italia. Tutti, qual più qual meno, ne furono tocchi. Il Pagliano, ch'ebbe col Faruffini il terzo premio, fu il primo che propagò

il nuovo metodo in Lombardia. Il Focosi, gl'Induno, quasi senza saperlo, illuminarono di luce crescente le tinte grigie ereditate dall'Hayez. L'Induno Gerolamo, valoroso soldato della libertà, superstite per miracolo alle ferite che lo crivellarono sotto Roma, consacrò il suo pennello ai fasti di quel principio che sostenne coll'armi. I suoi quadri di genere attesteranno ai venturi come la famiglia italiana prendesse parte senza distinzione di sesso e di età alla epopea nazionale. Il Focosi vendicò in un quadretto di due sole figure la Francia e l'Italia, dipingendo l'imperiosa Caterina de' Medici che costringe il debole Carlo IX a firmare il decreto che soffocò nel sangue la libertà religiosa. Il Toma, già citato, ci mette dinanzi un processo dell'inquisizione, un *Esame rigoroso*, come quello che si intimò a Galileo; l'inquisito non può più rispondere, perchè è morto al tormento!

Il Tofano ci dipinge una candida monacella, una novizia che, rimasta sola nella tribuna interdetta agli sguardi profani, medita per la prima volta sul voto perpetuo proferito senza pensarci. Sono picciole scene della vita più o meno attuale, ma rischiarate da un pensiero moderno. La libertà politica ha soffiato sull'arte, e l'animò d'una vita novella. Questo risvegliarsi si osserva in tutte le provincie italiane, tranne a Roma e a Venezia, dove pure non potevano mancare gli artisti. Lo Zona e il Molmenti, veneti, sono valenti pittori; ma, non ancora emancipati dalle pastoie politiche ed accademiche, si limitano a darci due episodii della vita artistica, *L'arresto del Calendario* e *L'incontro del Tiziano e del Veronese*; egregi studii di colore; due quadri che si connettono alla scuola tradizionale della Venezia. Ma il colore non basta, non basta la forma. Il tempo domanda di più, e i pittori veneti daranno meglio alla prossima esposizione.

Ho toccato dei pochi lavori che ricevettero più o meno l'impronta dei nuovi tempi; perchè l'arte isolata dall'indirizzo comune dell'epoca è un'arte decorativa, uno studio archeologico o poco più.

Con ciò non vo' dire che non si possa animare di un'idea moderna anche le scene storiche d'altri tempi. Il Miola, dipingendo l'ignobile ghigno di Marcantonio e di Fulvia alla vista del teschio reciso di Cicerone, ha giudicato il feroce triumvirato che aprì la strada all'impero; e col *Plauto mugnaio*, che legge una sua commedia ai suoi compagni di servitù, vendica l'arte dalle catene che possono temporariamente aggravarla. Il Gerôme accennava a codesto nel suo quadro dei *Morituri*, inferiore per arte, ma superiore per il concetto che lo informa, al suo *Giudicio di Frine* e all'*Indiscrezione di Gige*. I neo-greci, i neoromani, i neo-cristiani dovrebbero pensare a codesto. Noi accettiamo l'erudizione nell'arte, come già nelle lettere; ma a patto che le scene della vita antica rivelino qualche cosa ai moderni, e confermino la sentenza di Tullio, che la storia de' morti sia la maestra de' vivi.

A questo mirava certo il Gerôme dipingendo la morte di Cesare e la fuga codarda de' senatori, che non seppero essere nè con lui nè con Bruto; a questo il Bellucci ed il Castagnola, presentando ai Fiorentini *Il cadavere di Alessandro de' Medici*, indarno assassinato da Lorenzino. Quando un popolo è maturo alla servitù, poco giova tôr di mezzo il tiranno. *Uno avulso, non deficit alter*. Più alta e salutare lezione diede il Barabino di Genova, consacrando il pennello a raffigurare Bonifazio VIII, morto di rabbia sopra il suo seggio pontificale, mentre i Francesi e i loro complici sforzavano a colpi d'accetta e d'alabarda l'ulti-

mo asilo di colui che fu detto il magnanimo peccatore, e fu veramente l'ultimo re di Roma. Dopo Bonifazio VIII, che ereditava, se non tutti gli alti spiriti, almeno l'ambizione smisurata d'Ildebrando, l'edificio del papato romano andò mano mano sfasciandosi, fino al punto in cui lo vediamo a' dì nostri, sempre sostenuto da una mano straniera [1], che sembra prolungarne l'agonia per fargli meglio sentire la morte.

Il quadro del Barabino, esposto a Parigi, avrebbe chiamato l'attenzione del pubblico sul terribile dramma, che aveva a quei giorni medesimi una nuova peripezia, e avrebbe somministrato un nuovo esempio delle profonde armonie che legano la storia all' arte italiana.

Il quadro non fu spedito, e perchè? Le cause sono più facili a immaginare che piacevoli a dirsi. Non è colpa dell'arte se, tra i cento quadri esposti nella sezione italiana, non tutti comparvero quelli che avrebbero potuto onorarla, e troppi ne furono ammessi che sarebbero stati meglio nell'ombra che li ricopre per sempre.

*
* *

Non lascerò la pittura senza una parola sul paesaggio e sulla pittura di animali. Avevamo quattro o cinque quadri di Massimo d'Azeglio: essi furono una felice innovazione vent'anni sono; ma ora, al paragone de' moderni, si direbbero antichi, o meglio antiquati. La scuola napoletana rinnovò il paesaggio, come la pittura storica, studiando il vero e rendendolo con

[1] Ricordiamo al lettore che queste pagine erano dettate nel 1869. — *Nota dell' Editore.*

maggior luce e maggiore sincerità di contorni. Vertunni, La Volpe, Palizzi, Cortese, Benassai, intesero, se così posso dire, la fisonomia morale non solo dei bruti, ma delle piante, delle macchie, degli orizzonti. Non si contentarono già di riprodurre meccanicamente un frammento di paese, o la testa d'un agnello o di un bue; ma videro la campagna or mesta sotto la pioggia, or lieta ai primi raggi del sole, come era mesta o lieta l'anima dell'artista. Nel vitellino e nella mucca del Palizzi discopro lo spirito che li move; come Virgilio, nelle sue *Georgiche* e negli *Idillj*, li intende e parla e piange con essi. Gl'italiani non sono i primi in questo genere di pittura. I fiamminghi, gl'inglesi e i francesi ci sono maestri; ma non è poca gloria camminare più presso a loro, che da gran tempo non ci fosse concesso.

III.

SCULTURA.

L'ideale italiano si manifesta più volontieri colle forme plastiche che non coi colori. Sia effetto delle nostre cave, emule delle greche, sia del nostro cielo, che accarezza e rispetta il candore dei nostri marmi, anzichè contaminarli di tinte ferruginose e grigiastre, l'Italia ha sempre mantenute le tradizioni greco-romane, e mano mano che la barbarie metteva a pezzi le statue de' numi e degli eroi, vi sostituiva quelle dei santi e dei martiri. L'Italia continua ad essere popolata di simulacri di marmo e di bronzo. Non vi è piazza, non vi è chiesa, non vi è luogo pubblico che non se ne adorni. Il duomo di Milano non ha ancora finito di ornare i suoi mille pinnacoli; ogni città, ogni villaggio ha il suo monumento marmoreo. La statua ha la sua nicchia già fatta in ogni casa, in ogni giardino. Si direbbe che noi crediamo ancora agli dèi penati e a tutte le divinità dell'Olimpo, purchè sieno di marmo.

Gl'iconoclasti non hanno mai posto piede in Italia, o non vi hanno messo radice. Noi siamo ancora idolatri. Le società bibliche possono mettere il cuore in pace, e cercare altrove un terreno più propizio alla loro propaganda.

La scultura in Italia, rinata gigante sotto lo scalpello di Nicolò Pisano, emulò nel cinquecento i miracoli della scuola d'Atene; e dopo l'infelice periodo che declinò nel barocco, risorse quasi greca con Canova, e riprese lo scettro perduto per opera dei suoi successori, ai quali nessuno oggimai può contendere i primi onori dell'arte.

Quando giunse a Venezia, dono del Museo Britannico, la forma genuina dell'Ilisso del Partenone, in cui splende più manifesta la mano di Fidia, Canova, già vecchio e vicino a chiudere la sua lunga carriera, restò lungamente pensoso; poi, rivolgendosi agli artisti che aspettavano il giudicio del maestro, non esitò di affermare: “ Questa statua rinnoverà la scultura. Io sono troppo vecchio per trarne profitto, ma voi apprenderete da questo torso come la natura non ha d'uopo d'esser corretta, e come il bello si trova sempre nel vero. Questa mi darà torto, ma l'arte ci guadagnerà. „

Questo giudizio onora l'illustre vecchio quanto la più bella delle sue statue.

La profezia si avverò. Nei trent'anni che decorsero da quel tempo, la scultura italiana seguì due correnti. I più vecchi, quasi coetanei a Canova, già professori nelle varie accademie, non ebbero nè il tempo nè l'animo di riformare sè stessi; ma la nuova generazione, che studiò di prima o di seconda mano i veri esemplari dell'arte greca, come li avevano studiati i nostri scultori italiani del cinquecento, giustificarono

le parole che furono come il testamento del vecchio Canova. Studiarono cioè, dai Greci e dai cinquecentisti il modo di cercare il bello nel vero, l'arte di essere antichi e moderni ad un tempo: artisti, in una parola, non accademici. In tutta quella congerie di statue, onde sono popolati i musei, distinsero agevolmente le poche opere egregie dalle moltissime dozzinali, che abbondarono in ogni tempo: opere di decorazione più che altro. Videro che i più valenti scultori dell'antica e della nuova êra avevano di comune il diligente studio del vero per *iscoprire* in esso, secondo la frase del Buonarroti, la forma sincera del bello. Non tutti però riuscirono alle medesime conclusioni. Alcuni restarono a mezza via, altri corsero di galoppo, oltrepassando forse la meta, a rischio di precipitare nel naturalismo più gretto. Dimenticarono l'aureo precetto di Orazio, applicabile a tutte le arti belle:

> Sunt certi denique fines
> Quos ultra citraque nequit consistere rectum.

Il principe della scultura toscana era ancora giovanissimo, quando espose, or sarà un quarto di secolo, un *Abele* morto, che levò gran rumore. Gl'invidiosi andarono susurrando che la statua era formata dal vero, nè poteva dirsi un'opera d'arte. Il giovane artista lasciò dire un poco, poi provò col compasso alla mano che la statua era maggiore del vero. Gli emuli lo sfidarono ad un secondo lavoro, e il Duprè non tardò molto a scoprire il *Caino* che fugge dalla maledizione di Dio: quel *Caino* medesimo che, fuso in bronzo, sorgeva come portinaio all'ingresso della sezione italiana nel Campo di Marte. Portinaio appropriato, mi disse celiando un amico: Caino! vero simbolo dell'Italia!

Le lotte fraterne sono una funesta eredità dei maggiori, non solo in Italia, ma altrove. Anche nel campo dell'arte il martello dello scultore potrebbe alcuna volta picchiare sul vivo, più che sul marmo. Abbiamo noi pure i Caini e gli Abeli, ma non è scorso il sangue, che io sappia, e la discendenza d'Abele non è punto disposta a morire.

Parlo, come il lettore ha già indovinato, delle due scuole che nella scultura, come nella pittura, si contendono il campo e la palma dell'arte: l'una più ligia alle tradizioni dei Greci, l'altra più moderna e più nostra; che non riprova l'antico, ma prende le mosse dal cinquecento, e non vuole altro modello che il vero.

Nella sezione italiana Caino ed Abele si dànno la mano: combattono con armi cortesi, lieti di dividere fraternamente la palma.

Noi saremo giusti colle due scuole, e accetteremo volentieri dall'una e dall'altra ciò che incarna un'idea ed esprime un concetto degno dell'epoca nostra.

*
* *

Interrogati i cento e più mila spettatori che visitavano giornalmente il palazzo dell'Esposizione, dinanzi a qual opera si fossero più a lungo arrestati, tranne i pochi uomini speciali che ci andavano per ammirare la propria industria o denigrare l'altrui, tutti avrebbero nominato il *Napoleone* del Vela: l'imperatore!

Noi c'incliniamo dinanzi a codesto verdetto del suffragio universale, certo più sincero e spontaneo d'ogni altro: e benchè il giurì internazionale abbia aggiudicato il gran premio al Duprè, chiediamo il per-

messo di dare la precedenza allo scultore lombardo e al suo capo d'opera: *Gli ultimi giorni di Napoleone.*

Diciamo scultore lombardo e italiano, poichè il Vela fu educato in Italia, e diede il carattere alla scuola lombarda: benchè la picciola repubblica del Ticino avrebbe qualche diritto di rivendicare questa gloria a sè stessa.

Il Vela cominciò scalpellino, e s'industriava in compagnia d'un fratello a riquadrare le basi d'una colonna, o ad ornarne il capitello di qualche foglia. Erano due scalpellini di vecchia razza, rassegnati colla mano all'umile còmpito, ma aspirando col pensiero alla gloria ideale dell'arte. Codeste aspirazioni presero tanta forza nel nostro Vincenzo, che il fratello un giorno gli disse: " Io lavorerò per due, e tu vattene a Roma, e diventa artista, se puoi. „ Detto fatto, si abbracciarono. Vincenzo partì, l'altro rimase a guadagnare il pane per sè, e il modesto viatico necessario al fratello.

Nel 1847 lo scalpellino era già divenuto scultore, ed esponeva a Milano il suo *Spartaco* che si fa un'arma de' propri ceppi, e si rivendica a libertà. I Milanesi guardarono quello schiavo, non solo come una opera d'arte, ma come una lezione e un esempio. L'idea si propagò, maturò in pochi mesi, e nel marzo dell'anno seguente fu noto al mondo che la razza di Spartaco non è spenta.

Lo scultore ticinese fu tra i primi a mostrarlo. Deposto il maglio e impugnata la carabina federale, accorse ad onorare l'opera propria, da vero figliuolo di Tell; nè tornò all'officina, se non quando il valore personale dovette cedere per poco alla forza e alla frode. Chi scrive queste parole lo conobbe in quel lembo di terra italiana che da circa un secolo governa sè stessa, e va superba di offrire un asilo alla

libertà sopraffatta. Egli era stato incaricato di scolpire un monumento a due nobili giovanetti. Eurialo e Niso della nostra epopea: Dandolo e Morosini. Ma le due famiglie, o ligie al papa, o avverse al principio repubblicano, ricusarono più volte il modello dov' era glorificata la causa che le due vittime avevano suggellato col sangue. Volevano due cippi senza simbolo e senza carattere storico, adducendo a pretesto l'economia.

“ Non si tratta d'economia, rispose l'artista, nè il prezzo sarà maggiore s'io vi aggiungo un bassorilievo che rappresenti la causa per cui morirono, e il luogo. „

Era quello appunto che s'intendeva evitare, onde l'artista spezzò il suo modello dicendo: “ Io non mento alla storia. „

Cittadino svizzero, potè tornare liberamente a Milano, ove aperse un'officina e cominciò a popolarla di opere nuove, le quali accrescevano di giorno in giorno la fama dell'artista, già capo-scuola. Il governo austriaco sperò cattivarselo, promovendolo a membro del Consiglio accademico e a non so quale ordine cavalleresco, in compagnia del maresciallo Radetzki. Il Vela rispose senza esitare che non poteva accettare nè officio, nè titolo. Il governo allora mutò registro, e smascherò le sue vere intenzioni, ingiugnendogli d'aver a sgombrare egli e le sue statue dentro ventiquattr'ore. E prima che finisse il giorno, sgombrò. Ricoveratosi a Torino, diede opera alla statua colossale che i Milanesi gli commisero per attestare al Piemonte la gratitudine e la volontà della patria. Il soldato subalpino sorge lì sulla piazza del Castello, difendendo colla spada sguainata il sacro tricolore italiano. Nessun artista era più degno dell'opera, e nessun'opera più degna del luogo. E nessun artista, ch'io sappia, ebbe

sì belle occasioni di rendere l'arte stimolo e monumento di grandezza civile. Fu merito e fortuna ad un tempo, ma fortuna non cieca: poichè il Vela ha sempre attinto le sue ispirazioni ai sentimenti più generosi del cuore umano. E perciò abbiamo creduto di accennare questi tratti del suo carattere e della sua storia, opportuno commento all'opere sue. Nè il Vela è solo che unisca in Italia il merito dall'arte, all'officio di cittadino e di patriota, continuando, quanto il concedono i tempi, l'esempio del Buonarroti. E così non disperiamo dell'arte, nè della patria italiana!

Il Vela mandò a Parigi tre statue di vario genere: una *Primavera*, un gruppo colossale in plastica, rappresentante *Colombo e l'America*, e la statua che fu e sarà il più splendido monumento dell'ultima Esposizione: *Napoleone morente*, del quale si può dire, meglio che dell'inno del nostro Manzoni, *che* certo *non morrà.*

Egli è là, assiso sulla vasta poltrona da cui non dovrà più levarsi. Tutta la sua vita, le memorie, i rimorsi, i disinganni, i dolori, i disegni giganteschi. le imprese poco minori, tutto ciò ch'egli fece, tutto quello che non gli fu concesso di compiere, la storia di un secolo condensata in un cervello, in un'anima umana, tutto ciò è dipinto, è scolpito su quella fronte. su quelle labbra, in quello sguardo, che per mirabile magistero sembra animato e terribile fino nel marmo. Giammai scarpello di scultore ha effigiato una figura più epica ad un tempo e più tragica. Ma la tragedia non si manifesta nei lineamenti contratti e nel gesto convulso. L'attitudine della persona, delle braccia. delle mani è quasi tranquilla, tranne la sinistra, che sembra aggravarsi su la carta d'Europa spiegata sulle ginocchia. Canova gli pose il globo in mano, nel bronzo

lungamente negletto e ora risorto nel cortile di Brera.[1] Era simbolo antico. Ma la carta geografica ch' egli consulta fino nell' ultime ore della sua vita ha un significato più chiaro e più definito. Egli ripete forse la sua profezia: “ Fra cinquant' anni l' Europa sarà repubblicana o cosacca. „ Non sappiamo se fosse tale lo intendimento dell' artista che effigiò quella testa; nè vogliamo dire quanti, tra le migliaia e migliaia di spettatori, interpretassero in questo modo lo sguardo e l' attitudine dell' uomo che aveva afferrato la spada della rivoluzione per mutarla nello scettro più despotico che mai pesasse sul mondo. Il *Napoleone* del Vela, benchè vivo e reale, è sollevato nelle regioni serene della storia: è circondato dall' aureola della morte, o, piuttosto, della immortalità. Non vi dice, non vi accenna alcun sentimento particolare; ma v' impone un rispetto misto di pietà e di terrore, come i grandi protagonisti della tragedia antica.

Il fitto cerchio di persone d' ogni ceto, d' ogni età, d' ogni lingua, che gli stava dattorno, taceva come avrebbe fatto dinanzi all' imperatore ancor vivo, dinanzi all' uomo dalle cui mani fosse sfuggito l' impero del mondo e potesse ancora riprenderlo. Dinanzi a tutte le altre opere d' arte vedevi gli spettatori riscontrare sul catalogo l' argomento: un domandare, un rispondare, uno scambio di pareri diversi. Dinanzi al *Napoleone* di Vela nessuno parlava. Non udivi che quel

[1] Questo non è che una ripetizione dell' originale scolpito in marmo per lo stesso Napoleone, che pubblicamente collocato a Parigi, venne nel 1815 portato a Londra e collocato a piedi dello scalone del duca di Wellington, cui dai sovrani alleati era stato donato. V. d'Este, *Memorie di Canova*. — *Nota dell' editore*.

sordo mormorio d'ammirazione che non ha bisogno di articolarsi a parole. Stavano là inchiodati, immobili, pigiati a fianco ed a tergo dai sopravvenuti, che non potevano ancora vedere a loro agio quel capo d'opera che riempiva non solo il palazzo dell'Esposizione, ma tutta Parigi. A pochi passi di là, nella sezione francese, c'erano venti busti, ed una statua intera dell'*uom fatale*, scolpiti nel marmo più puro da uno scultore francese che doveva a quella specialità il suo nome e la sua fortuna. Quella statua in tutta la maestà e la pompa imperiale, quei busti che lo rappresentavano in tutte le fasi della sua vita, da quando studiava matematica nel collegio di Brienne, fino a quando declinava verso il sepolcro a Sant'Elena, erano stati tante volte ammirati e magnificati nelle pubbliche mostre e nei musei di Parigi: ora nessuno vi volgeva più uno sguardo: erano stelle eclissate all'apparire del sole sull'orizzonte: erano abbozzi di uno scolare, dinanzi al capolavoro del maestro. Nella sala stessa dov'ei sorgeva non era solo, non occupava un posto eminente e centrale. Gli torreggiava accanto il bronzo colossale del *Davide*: gli stava d'accanto la *Pietà* del Dupré, e la graziosa *Driade* del medesimo Vela si levava da un cespo di fiori che parevano freschi e vivi, come la ninfa: gli sorrideva in faccia l'*Amor pitocco* del Cambi, che raccoglieva nella piccola mano l'elemosina di tutti gl'innamorati. Tutte queste statue e molte altre, che avevano un valore comparativo assai grande, non venivano che in seconda o in terza linea: l'imperatore le dominava tutte. A lui le corone di fiori e di cipresso, le poesie della vecchia guardia superstite, gli sguardi obbliqui dei critici e de' rivali che si preparavano a denigrarlo altrove, ma non avrebbero osato di farlo a viva voce fra quel coro di ammiratori entusiasti e

convinti. C'era una potenza fascinatrice in quell'opera che forse nessuna statua antica o moderna aveva mai esercitato su' circostanti; era dovuta in parte al soggetto in sè stesso, ma molto più al modo onde fu concepito, interpretato, animato dal soffio miracoloso dell'arte.

Il pensiero ricorreva volontieri alla *Galatea* di Pimmalione, animata dall'amor dell'artista: ma qui non era la sola bellezza delle forme che aveva creato il miracolo. La statua aveva evocato tutte le idee, i sentimenti, gli odii, gli amori, gli applausi, le maledizioni onde era stato segno quell'uomo. Era l'inno del Manzoni tradotto in marmo tutto d'un pezzo; era il morente di Sant'Elena risorto un istante per essere giudicato, come i Faraoni d'Egitto, da due generazioni che aveva dominate e mietute.

*
* *

Dinanzi a questo avvenimento inaspettato, la critica parigina, come un soldato avvezzo a vincere all'apparire improvviso di un avversario formidabile, rimase alquanto perplessa. Poi ricevuta, come accade a Parigi, la parola d'ordine da uno di quelli che sogliono pensare per tutti, con una maravigliosa concordia piombò addosso al gigante colle armi di cui dispone: gli arguti epigrammi, l'affermazione imperturbabile, il superbo disprezzo.

Molti scrittori distinti, poco amici al governo imperiale, videro nel *Napoleone* di Vela una buona occasione per lanciare alla statua la freccia che dovea rimbalzare sul vivo. Ma i più mostrarono troppo aperto il dispetto che risentivano al vedere l'entusiasmo pub-

blico accentrarsi intorno ad un'opera d'arte di quella nazione, che da lungo tempo si considerava decaduta e già fuori di combattimento nel campo dell'arte.

Massimo de Camp, il patriota, il soldato garibaldino, che pure aveva conosciuto l' Italia e versato il sangue per essa, non dubitò di uscir fuori coll'aforismo: “ la superiorità della Francia in fatto di scultura, è cosa incontrastabile! „ Codesto giudicio *a priori* non ci avrebbe fatto maraviglia in bocca ai giurati che premiarono non so quante statue francesi, che i premi non salveranno dall'obblio; ma sulle labbra di un uomo tale, e nelle pagine di una rivista per lo più indipendente ed anche amica all'Italia, non l'avremmo creduto mai se non l'avessimo letto cogli occhi nostri.

Ma la nostra meraviglia non finisce qui.

Delle cinquanta e più opere di scultura esposte nel nostro compartimento, nessuna, ch'io sappia, ebbe l'onore di essere particolarmente lodata o biasimata.

Tutte le armi furono converse contro il *Napoleone* del Vela, anzi non sulla statua in sè stessa, ma sopra alcuni accessorii della medesima: per esempio sulla coperta di lana che ne avviluppava la parte inferiore, sul tessuto della medesima; sulla carta geografica nella quale alcuni vollero vedere una volgare tovaglia, sulle gale della camicia e sopra altri particolari di nessun conto. Del viso del Napoleone, ch'era il tutto, nessuno parlò nè in bene nè in male: delle mani alcuno asserì ch'erano troppo sottili per un uomo che moriva di mal di fegato; ma la maggior parte si limitò per sei mesi a ripetere con diverse frasi la stessa censura sulla camicia, sulla coperta, e sopra gli altri accessorii, a cui nessuno degli spettatori poneva mente, o non certo per biasimarli.

Un' altra meraviglia era questa, che quella coperta, quella camicia, quelle pieghe si censuravano non per mancare di verità, ma per essere troppo veri. Volevano inferirne che l' effetto prodotto da quella statua era dovuto ad una certa abilità di raspa, ad una affettata imitazione della trama, ond' era sorpreso a prima vista il popolo, miglior giudice di codesti effetti che delle vere e sostanziali bellezze dell' arte.

Questa volta non era davvero il popolo che desse prova di un senso sì ottuso: erano dessi, i giornalisti più rinomati, i critici più competenti. Onde non fu difficile a riconoscere la vera ragione di tanta unanimità di giudicii, in uomini per ordinario così discordi. Obbedivano, sapendolo o non sapendolo, ad un piano di guerra, destinato a ferire nel capo e nel cuore il nuovo avversario, che minacciava codesta *incontrastabile superiorità della scultura francese.*

C' è di più.

La critica parigina si è messa da gran tempo a mover guerra all' arte accademica e, per così dire, ufficiale. Courbet ebbe pochi seguaci e nessuno che l' uguagli nel merito, come pittore: ma i suoi principii, dirò meglio i suoi paradossi prudoniani in fatto di critica artistica sono divenuti altrettanti assiomi. La critica parigina è curbettiana quasi senza eccezione: vuole nell' arte il vero, e nulla più del vero: e se questo è sgraziato, deforme, schifoso, tanto meglio per l' artista che avrà saputo dare un calcio all' ideale per consacrare la sua tavolozza a dipingere sulla tela ciò che, veduto in natura, ci farebbe ritorcere con orrore e con ribrezzo lo sguardo.

Codesta è l' esagerazione di un criterio buono in sè stesso. Quando l' arte, fuorviando dal vero, precipita di manierismo in manierismo fino al barocco, è neces-

sario ritrarla ai principii, e premunirne gli allievi, sempre più disposti ad imitare il maestro che la natura.

Ma ciò che è vero per un ramo dell'arte, è vero per tutti gli altri. I nostri critici prudoniani, o curbettiani, a voler essere conseguenti a sè stessi, avrebbero dovuto lodare altamente nel Vela i difetti che biasimavano. Codesta stoffa, codesta trama era imitata fedelmente dal vero, e attirava, a lor giudicio, la lode e l'entusiasmo del pubblico: qual miglior occasione per trovare in codesto fenomeno la conferma della loro teoria? Qual miglior occasione per batter in breccia l'edifizio secolare dell'accademia, che da David in poi s'era smarrita nella fredda imitazione dell'arte greco-latina, anzi che prendere le mosse dal vero, qualunque fosse, e fondare una scuola indipendente dalle tiranniche tradizioni italiane? Per imitare una coperta di lana e i pizzi di una camicia, non era necessario mantenere un'accademia a Roma, e mandarvi d'anno in anno gli allievi più distinti ad attingervi i principii di un bello convenzionale e straniero. Anzi si poteva coronare codesti sottili ragionamenti coll'epifonema vandalico del Proudhon, che avrebbe voluto bruciare e distruggere tutte le pinacoteche e i musei non francesi, da Fidia a Raffaello. [1]

Noi non crediamo necessario ribattere codeste censure, nè difendere il Vela dai loro morsi. I paradossi contengono in sè stessi il germe che li distrugge. Le contraddizioni, le incongruenze non durano molto, massime ne' francesi, così mutabili per sè stessi, e avvezzi ad abbattere oggi colle lor proprie mani, ciò che hanno costrutto pur ieri. Il buon senso di cui si vantano non a torto, prenderà assai presto il sopravvento e

[1] Proudhon, *Du principe de l'art*. Opera postuma.

non dubitiamo che, possedendo ora la Francia il capo d'opera dello scultore lombardo, si recheranno presto o tardi a far emenda d'onore nella sala dov'è collocato, a Versailles, quelli stessi che l'hanno più biasimato e deriso. Ci aspettiamo anzi di vedere dagli scultori francesi imitato ed esagerato quel magistero della raspa onde la scuola lombarda sa variare per modo la pulitura del marmo, da imitare e stoffe e capegli, e foglie e fiori, ed ogni superficie scabra o liscia o vellutata, secondo il caso, tanto che la pietra, non men che la tela, giunga a rendere il vero senza danno del bello.

Arrivederci alla prossima Esposizione!

Tutto questo armeggìo della critica intorno alla statua del Vela prova una cosa, ed è questa: che lo scultore lombardo affermò con questo suo lavoro un principio d'arte ancor nuovo, e che tende ad imprimere un nuovo indirizzo alla scultura moderna.

Si applicavano fin qui all'arte plastica quei criterii reputati infallibili, con cui si giudicavano i soggetti più o men tragediabili.

I poeti tragici cercarono finora e seguitano a cercare di preferenza gli argomenti della storia antica e dell'antica mitologia; onde fu detto argutamente:

Qui nous délivrera des Grecs et des Romains?

Così gli scultori. Essi vogliono il nudo, o, tutt' al più, il peplo greco e il paludamento romano, del quale ammantano anche gli eroi moderni, alla barba del figurino francese che impone loro la giubba, la cravatta, le scarpe, e tutti gli altri amminicoli della toeletta attuale. Non sono molti anni che il Napoleone della colonna Vendôme, vestito del suo abito militare e co-

perto dal suo classico cappelluccio, ha dovuto cedere il campo ad un altro, vestito da imperatore romano. Non parliamo della statua di Canova pur mo' citata, che è tutta nuda come quella di un atleta nel circo olimpico antico.

I maestri accademici avrebbero arrossito e arrossirebbero ancora a' dì nostri, proponendo agli allievi un soggetto che non appartenesse al mondo greco o romano.

Il Vela, il quale cominciò collo Spartaco ignudo, e mostrò più volte quanto valesse nel riprodurre la natura senza orpelli e senza ornamenti, fu de' primi tra noi che osasse mostrare col fatto come la scultura non sia diversa dalle arti sorelle, e possa imitare le vesti e gli abiti contemporanei, senza derogare perciò al proprio carattere. Egli dovette dire a sè stesso, che la bellezza non è confinata ad un paese e ad un secolo; che il nudo esiste a' dì nostri, come a quelli di Adamo; che abbiam noi pure stoffe e fogge eleganti che lo scalpello può scolpire, come il pennello dipingere; e che il vero, côlto nella sua espressione più conveniente, non può essere inaccessibile all'arte che ha per oggetto la imitazione del bello.

Codesta era una innovazione di gran momento. Tutti i soggetti divenivano tragediabili e plasmabili senza altra condizione che quella di esprimere il bello come era, e trattare argomenti che fossero degni dell'arte. Egli non si mise a predicare questa teoria colla voce e colla penna, come si diletta di fare il Courbet, e molti altri francesi, tedeschi e italiani, che sono artisti più a parole che a fatti. Il Vela fece la sua natural propaganda co' propri lavori, non tutti belli egualmente, e non tutti degni d'esser presi a modello: ma tutti qual più qual meno ispirati da qaesta profonda

convinzione dell'animo suo. Fosse la forza del vero, o l'eccellenza dell'artista che crea, anche senza volerlo, gl'imitatori, il Vela fece scuola nell'alta Italia, ed è già salutato come capo della scultura lombarda.

Il suo *Napoleone*, la sua *Primavera*, il suo *Colombo* erano circondati da moltissime statue più o meno belle e lodevoli, ma tutte ispirate dallo stesso principio e trattate col medesimo magistero. I lombardi, che furono sempre nelle mode, nelle lettere e in altri rami dell'arte troppo ligi alla dittatura francese, in questo osarono emanciparsi dalla Francia e dalle altre parti d'Italia, e diedero il nome ad un genere di scultura, che parve nuovo a Parigi. Noi parleremo di alcuni allievi, o imitatori, o emuli del Vela, ma dopo aver toccato, come vuole giustizia, delle migliori opere della scuola toscana, la quale si conservá più fedele alle tradizioni greco-latine e a quelle del cinquecento, senza perdere punto del suo vantaggio, avendo meritato anzi, dal Giurì internazionale la prima corona dell'arte, nella persona di Giovanni Dupré.

*
* *

Giovanni Dupré rappresentava a Parigi, come rappresenta degnamente in Italia, la scuola toscana.

Nato a Siena, e venuto già adulto nell'arte a Firenze, si maturò sotto gli occhi del Bartolini, dalle cui mani ereditava, per così dire, lo scettro della scultura.

La Toscana, sia per temperie di clima, sia per virtù di antichissime tradizioni, si tenne sempre lontana dalle innovazioni subitanee ed estreme.

L'arte italiana ebbe qui la sua culla, e vegetò rigogliosa al soffio della libertà popolare. Esaminando i primi lavori de' Pisani e di Cimabue, si direbbe che

la pittura e più la scultura vi nascessero adulte e giganti. Il fatto sta che le tradizioni greco-latine non erano mai morte in Italia. Durò colla lingua latina la memoria e l'amore della civiltà antica ereditata da Roma. Nei primi fervori del proselitismo cristiano si manomise e distrusse l'antica Fiesole, ma le sue colonne si adoperarono quasi nel tempo stesso a sostenere il coro di San Miniato, dove si ammirano ancora quegli eleganti rosoni che si direbbero tolti a qualche pulvinare di Venere, se non serbassero qua e là qualche simbolo del cristianesimo primitivo.

Niccolò Pisano scolpì la tribuna del battisterio di Pisa, prima che Dante e Giotto spiegassero tanto alto il volo dell'arte.

Fu questo un nuovo germe sbocciato, per così dire, dal nulla, una efflorescenza originale della civiltà cristiana, o non piuttosto il rifiorire, dopo la diuturna barbarie, dell'arte greco-latina?

Basta gittare uno sguardo alla tribuna del Pisano e al bassorilievo del sarcofago antico che si conserva nel camposanto di Pisa, per decidere la questione. Niccolò Pisano studiò l'antico quanto e meglio non facciamo a' dì nostri. La storia di Fedra, effigiata su quel sarcofago, gli somministrò le forme antiche del nudo, i vari tipi dell'uomo, della donna, che, modificati dal genio della fede novella, gli bastarono a rappresentare la leggenda evangelica con quella perfezione di forme e con quella ingenuità d'affetto, che ognuno può vedere a sua posta. L'arte toscana, massime la scultura, fu dunque una palingenesi dell'arte greco-latina. Appena il dolce tepore della libertà venne a fecondare questa terra, le lettere e le arti rinacquero dal vecchio ceppo, lungamente infecondo. Dante nelle sue cantiche, Giotto nelle sue tavole e ne' suoi

freschi, i Pisani a Pisa, a Siena e nelle altre città toscane, portarono la scultura sì in alto, che poco mancò a Mino da Fiesole, al Donatello, al Ghiberti per raggiungere il sommo. Fu bene a questi tre fondatori dell'arte moderna conoscere dell' antico quanto bastasse a guidarli, senza scemare in essi la spontaneità dell'ingegno, e la necessità di domandare alla natura immortale e alla fede novella le loro libere ispirazioni.

Il cinquecento fu ben definito " rinascimento dell'arte. „ L'arte antica rinacque, ma rinverginata dalle nuove credenze e dallo schietto studio del vero. Accadde allora, per impulso spontaneo, ciò che ora si tenta per istudio meditato e riflesso, ritirare, cioè, l' arte decaduta ai principii, collo studio combinato dell'antico e della natura. Di qui sono sôrti Bartolini, il Dupré e in generale, la scuola toscana, diversa in questo dalla lombarda, che non ha quasi mai perduto quel temperato sentimento del bello ch' è tanta parte del genio. L' infinito numero delle opere d'arte onde il cinquecento ha seminate tutte le terre della Toscana non permise agli artisti di chiudere gli occhi a questa forma, per così dire, paesana. Gli scultori toscani non furono mai del tutto greci nè del tutto accademici, nè, quindi, per naturale reazione sentirono il bisogno di rituffarsi nelle acque vive della natura, come ora avviene in altri paesi d' Italia e d' Europa. Il Dupré e gli altri artisti della sua scuola non sono dunque novatori nell'arte, come abbiam detto del Vela; sono piuttosto conservatori più o meno felici delle tradizioni risorte del cinquecento. Venga ad animarli il pensiero moderno, e saranno i primi. Ma l'angelo non ha ancora agitate colle ali le acque vivificanti della piscina probatica. La forma greca e la toscana furono belle finchè esprimevano il pensiero contemporaneo; ora il pen-

siero non è più greco, nè toscano. Un ideale più alto e più vasto ci sta dinanzi, e tocca all'arte incarnarlo, ove non voglia rassegnarsi ad essere oggetto d'archeologia o sterile anacronismo.

*
* *

Il Dupré potè recare a Parigi non poche delle sue opere, e delle migliori: *La deposizione dalla croce* in marmo; il modello del suo *Trionfo della croce*, già collocato sul frontone della chiesa di questo nome a Firenze; la base istoriata delle gran coppa di porfido, non ancora potuta eseguire in marmo. Vicino alla *Pietà* sorgevano, come rampolli della stessa pianta, il *Giottino* d'Amalia Dupré, e il busto del padre; due lavori, in cui era facile vedere la scuola paterna: i quali, posti così da vicino, ci richiamavano i loro autori, quali si veggono spesso per le vie di Firenze passeggiare l'uno a fianco dell'altro. *Fortes creantur fortibus et bonis.*

Poco lungi, sull'ingresso del nostro compartimento, sorgeva, come ebbi a ricordare, il *Caino*, gittato in bronzo dal Papi; statua men conosciuta a Parigi dell'*Abele*, che primo rivelò all'Italia ed altrove la potenza artistica del Dupré, e quel fare tutto suo, che tiene del greco e del cinquecento, mirabilmente fusi nello stampo originale a lui proprio.

La *Pietà* è opera insigne di sentimento e di forma tale da giustificare il Giurì, il quale le decretava il gran premio in confronto del *Napoleone* del Vela, che pure la ecclissava a Parigi, per suffragio universale del pubblico.

Il soggetto, come ognun vede, non era nuovo. Non v'è scultore di qualche fama che non abbia rappre-

sentata la Niobe cristiana col figlio in grembo, morto innocente per riscattare il genere umano. Il Cristo, spento nel fior degli anni, non poteva offrir novità, nè presentare una forma guari diversa da quella dell'Adone o del Meleagro dei Greci. Egli è questi infatti più greco che non è l'*Adone* del Buonarroti agli Offici colle membra dolorosamente contratte dalla morte violenta, e ben più che agli artisti greci non avrebbe permesso il culto amoroso del bello.

Il Buonarroti scolpiva anch'esso la sua *Pietà* restando più fedele alla tradizione cristiana, che non cercava ancora nella figura del Cristo le forme di una perfezione ideale. Ma il dolore della madre è più profondo e più mistico in Michelangelo che non sia nel gruppo del Dupré. Le linee rigide e geometriche che il Buonarroti adottava in questo argomento hanno più del rituale che non parve necessario allo scultore moderno, il quale poteva spaziare più libero. Egli imaginò, difatti, una madre più vera, snodò di più le sue membra, diede al suo dolore un carattere più umano e più nostro. Il Dupré ha obbedito, senza volerlo, allo spirito nuovo che anima l'arte. Checchè se ne dica, la sua madonna è più mossa che il dogma cattolico non concedesse a' nostri maggiori. Noi di ciò non vorremmo accusarlo; ma la falange de' nuovi mistici lo faranno, mentre i moderni naturalisti potrebbero chiedergli un passo di più verso la natura e la storia. Noi lo accettiamo qual è, come abbiamo accettata ed intesa la scuola toscana. E se quel gruppo fosse stato collocato in disparte, non pochi dei visitatori, che costì tributavano un culto quasi esclusivo agli *Ultimi giorni di Napoleone*, avrebbero forse dato una lagrima a quella madre dolorosa, che sembra domandare ai presenti se hanno mai veduto un affanno simile al suo.

Avremmo desiderato che il Morelli avesse mandato a Parigi il suo quadro, in cui dipinse, da vero storico ed archeologo, la stessa scena. Quel Cristo, avvolto, fasciato nella sindone monda di Giuseppe d'Arimatea, circondato dalla madre, dalle pie donne, dagli amici, sul cui muto dolore piove un raggio la luna mezzo velata dai nugoli, produce un effetto ancora più grande. È l'effetto di un dramma, anzichè quello che ci può essere ispirato da una tragedia antica, o dal gruppo veramente tragico del Dupré. Quei due soggetti, o meglio, quelle due manifestazioni del soggetto medesimo, sarebbero state occasione di opportuni confronti, e ci avrebbero fornito un criterio preciso per giudicare come e quanto il sentimento religioso possa ancora guadagnare di forza e di efficacia dallo studio diligente della storia e del vero.

Dell'altre opere del Dupré più sopra accennate abbiamo esposto il nostro franco parere nell'undecimo fascicolo dell'*Italia all'esposizione universale*, opera che procede coraggiosamente verso il suo compimento, e non dubitiamo di raccomandarla ai nostri lettori come la illustrazione più splendida di ciò che abbiam potuto recare a quel convegno delle arti e delle industrie contemporanee.

Alla gloria di Dupré e della scuola toscana basti per ora quanto abbiam detto del gruppo della *Pietà*, al quale nessuno vorrà invidiare in Italia gli onori che gli furono prodigati, una volta che sia collocato nella cappella per cui fu immaginato e scolpito.

***

Tito Sarrocchi è senese come il Dupré. Fece il suo tirocinio alla medesima scuola del suo illustre concit-

tadino; ma, sia per manco d'impulsi, sia per amore più forte del loco natìo, rimase entro il circolo modesto segnato dai primi studii e dalle prime abitudini. Il nome di Dupré, venuto a Firenze, non tardò molto ad essere conosciuto ed onorato in Italia e fuori, specialmente dopo l'*Abele*; il Sarrocchi, più giovane, eppure d'animo più rimesso, si stette contento all'affetto dei suoi concittadini, e si consacrò interamente ai lavori che gli furono commessi costì. Chi conosce Siena non ne avrà meraviglia. La vecchia città ghibellina, massime prima che un anello di ferro la stringesse alla sua antica e fortunata rivale, era come un'oasi di costumi, di consuetudini, di vizii e di virtù d'altri tempi. Era una città del medio-evo, conservata sotto una campana di vetro. I suoi abitanti l'amano, o almeno l'amavano, coll'affetto esclusivo e geloso di un amante felice. Il Sarrocchi dovette esser di questi; e se pur venne a Firenze, non tardò a ritornarsene a Siena.

Siena non ha pinacoteche e musei, dove le varie scuole italiane sieno rappresentate a dovizia. Ha una accademia propria, come ebbe sempre una scuola propria di pittura, di scultura, d'intaglio, che non si confonde colle altre. L'arte senese, che data forse da un'epoca anteriore a quella di Firenze, si svolse passando per le medesime fasi dallo stecchito al barocco, ma senza imitazione servile de' suoi vicini. Il Sodoma fu il suo Andrea del Sarto, Jacopo della Quercia il suo Donatello. Quanto alla scultura in legno, dagli antichissimi intagli del duomo alle opere recenti del Barbetti, dèl Giusti e del Gajani, c'è una catena non interrotta nè guasta.

Jacopo della Quercia è l'Orcagna, il Pisano, il Sansovino da Siena. Non movi un passo senza trovartelo a fronte. La magnifica fontana di piazza, forse la Fon-

tebranda di Dante, fu coronata dal della Quercia di bellissime statue, rappresentanti le virtù civili e religiose, vanto de' nostri maggiori. Ma il tempo rode ed altera le virtù dell'animo e i loro simboli di marmo. Le povere *Virtù* di Fontebranda erano divenute indiscernibili per le intemperie e gli insulti degli uomini nelle guerre più o meno intestine a cui Siena fu esposta così di sevente. Tito Sarrocchi ebbe la commissione di ristaurarle e rifarle. Studioso com'era del patrio scultore, per modesto che fosse il prezzo, si consacrò a tutt'uomo a questa opera patria. Rifece le statue nello stile del maestro, tanto che, se qualche rigattiere le recasse a Parigi, potrebbero avere la singolare fortuna dei busti del Bastianini. Il Giusti ve le mandava intagliate in avorio, e ottennero il premio dovuto.

Il Sarrocchi non poteva mandarle nè in marmo, nè in plastica, ma spedì una sua *Baccante* ed un gruppo intitolato: *Prima lettura*.

La *Baccantina* fu lavorata, o almeno immaginata, qualche anno prima di un'altra, che ognuno può vedere a Firenze nelle officine del Dupré. Il soggetto è greco, e dovette essere proposto da una accademia. Tutte e due sono, direi quasi, caste nella sùbita ebbrezza che le sorprende. Posta una a rincontro dell'altra, fornirebbero i termini di un opportuno confronto fra i due ingegni e la diversa ispirazione che ricevettero a Siena e a Firenze. La *Baccante* del Dupré è più greca, quella del Sarrocchi serba più ingenue le tracce dei maestri del cinquecento. Ma all'una e all'altra si potrebbero applicare i celebri versi:

. . . . Facies non omnibus una
Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.

Anche nella facciata di Santa Croce, a Firenze, i

due scultori senesi si danno amicamente la mano senza confondersi.

Il gruppo *La prima lettura* rappresenta una giovanettina che insegna leggere al fratello più giovane. Le figure son belle, il marmo trattato con amore, la espressione vera e parlante. Quei due bimbi hanno le grazie che cattivarono tanto applauso alla *Leggitrice* del Magni, ma senza il soverchio studio degli accessorii, che fu tanta parte del merito e della fama che questi ottenne.

Non vogliamo scendere a più minuti particolari intorno alle opere del Sarrocchi, per non dir troppo rispetto agli altri. E questo abbiamo accennato per onorare l'artista modesto, e per indicare il vario procedimento della idea artistica nelle differenti regioni d'Italia. Grande ricchezza e invidiabile privilegio è codesto del nostro paese, che, come riunisce ed alterna le produzioni di molti climi, così nell'arte non tiene una sola via, ma seguendo il vario temperamento e le tradizioni diverse di una scuola e dell'altra, può resistere più facilmente ad un impulso straniero od eccentrico, e conservare in qualche oasi felice il germe del buon gusto, che a tempo e a luogo rifiorirà. Nè il suolo, nè l'ingegno italiano si presteranno mai alla cosidetta *grande cultura*, cioè a quella uniforme disciplina che può accrescere in un dato periodo i prodotti naturali e la pubblica ricchezza, ma non quell'elemento del bello che è il vario, e quella indipendenza di carattere ch'è guarentigia di libertà.

*
* *

Nè a te vorremo ricusare l'obolo che domandi con tanta grazia, *Amor pitocco* del Cambi!

Tu non hai avuto, ch'io sappia, nè medaglie, nè croci, nè alcun'altra ricompensa ufficiale; ma non vi è donna innamorata, nè giovane novizio in amore, nè animo memore di antiche e nobili simpatie che, passando dinanzi a te, non abbia deposto un lieve tributo nella tua manina, spôrta ai passanti con sì grazioso e procace sorriso.

Parlo del picciolo Cupido di Ulisse Cambi, il quale passò quasi inavvertito a Firenze nella prima esposizione italiana, e doveva venire a Parigi per trovare tanta corrispondenza d'affetto. È una statuina greca, un'ode di Anacreonte scolpita in marmo; un epigramma, se volete meglio; poichè quell'Amorino che vi chiede non un bacio, ma un soldo, e si cela dietro il dardo avvelenato che vi destina, non è certo il figliuolo di Venere Urania. Ma questa dea non è più di questo mondo; non si chiama Urania o Celeste per nulla! O se ci fa qualche visita in questo globo sublunare, felice chi può vederla col suo figliuolo legittimo. Codesto del Cambi è un figlio naturale e forse un po' spurio; ma in quel trambusto dell'esposizione, chi poteva domandargli il passaporto e la fede di nascita, ammeno che non fosse un ufficiale della polizia?

C'erano nella nostra sezione parecchie statuine che tendevano la palma e domandavano la carità di un obolo o di un sorriso; ma dopo aver veduto questa del Cambi, le viscere di carità del pubblico parigino e mondiale non provavano più nè simpatia, nè pietà. Quel malizioso bimbo aveva accaparrato per sè tutte le chicche, tutti i sorrisi, tutte le piccole monete destinate alle miserie eventuali della giornata. E a dispetto del giurì internazionale, che non si lasciò intenerire dalle sue moine, non solo trovò un compratore

fino dai primi giorni, ma lo scultore fiorentino ebbe commissione di ripeterlo non so quante volte, perchè nessun paese del mondo fosse defraudato del suo *Amor pitocco*.

Dovrei qui, prima di lasciar la Toscana, parlare dei lavori del Costoli, del Fantacchiotti e di qualche altro scultore fiorentino; ma l'analogia dell'argomento e la dignità del merito mi impongono di passare il golfo e fare una visita al Varni di Genova, che espose il suo gruppo: *Amore che vince la forza.* Nè anche questo gruppo, bellissimo per concetto, irreprensibile per la forma, ebbe la virtù di vincere i Radamanti del Giurì parigino. Convien dire che i loro cuori fossero vestiti di un triplice bronzo per resistere ad ogni specie d'amore, anche a quello che vince la forza! Starei per dire che non fossero forti, per non dire che non furono giusti con noi!

Il Varni è una gloria di Genova, uno dei più arguti ingegni, degli uomini più colti, e artista vero e fecondo. Egli avrebbe potuto, volendo, popolare il nostro compartimento colle sole statue che si lavorano nel suo studio. La sua maniera arieggia la fiorentina; innesto dello stile greco sulla base dei cinquecentisti, o, meglio ancora, dello stile di questi sul ceppo greco. Il Varni è parco dell'opere sue non meno alle esposizioni italiane che alle altre, o per ritrosia d'animo sdegnoso, o per noncuranza de' facili applausi. Ma a Parigi non poteva mancare, e vi mandò questo gruppo di un lione domato da Amore. È simbolo antico, ma sempre nuovo quando lo tratti un artista di quell'ingegno. Noi siamo ben lontani dall'*Amor pitocco*, e più alti. Qui, lo scultore non celia coll'Amore; lo rappresenta com'è, come apparisce al naturalista, al filosofo ed al poeta; quel poter misterioso, universale, eterno,

che, non solamente doma l'ostacolo e la forza brutale, ma la fa servire a sè stesso, e ne fa argomento di vita, d'ordine e di progresso. Giurerei che l'Amore assiso sopra il leone, come la Vergine che si lascia trasportare dalla Chimera, sono presi da qualche cammeo o da qualche vaso greco od etrusco. Convien risalire assai per trovare queste fantasie argute e profonde, che attestano una cultura artistica che non abbiamo ancora raggiunto, o che il nostro secolo non è ancora maturo a comprendere. Delle arti antichissime noi comprendiamo ed imitiamo tutt' al più i baccanali più ignobili. Il Varni è fra' pochi in Italia, e forse in Europa, che studii e comprenda il pensiero antico sotto i simboli arcani di cui si riveste. E questo suo gruppo è uno appunto di quei simboli, di quelle allegorie, se volete, che, come i miti delle religioni orientali, hanno un senso comprensibile a tutti ed uno riposto serbato a pochi. La moltitudine non vede più là che un leone sottomesso ad un putto; il poeta, il filosofo ci vede il conflitto eterno della materia collo spirito, che la doma e la subordina alle leggi della vita crescente.

La *Vergine dalla Chimera* accennata più sopra, opera di uno scultore francese, non va ricordata che a titolo di onore. Il soggetto è bellissimo e sempre nuovo per chi saprà trattarlo in modo da poter esser compreso; ma è ancora da farsi, anche dopo il gruppo in bronzo del Denécheau.

Chieggo perdono ai lettori se mi lascio anch'io trasportare dalla Chimera, non solo di paese in paese, ma di secolo in secolo, in traccia di que' rapporti che legano il vecchio e il nuovo mondo, l'Oriente all'Occidente, i miti antichi ai moderni. L'arte è una e varia ad un tempo, come la natura. Le istituzioni, le religioni, l'incrociamento dei popoli e delle razze la modificano,

la corrompono, l'arrestano sovente nel suo sviluppo. Ma ciò che vi è in essa di vero riviene a galla, e ricomincia il suo corso fatale. Avviene delle arti come delle gemme che s'innestano sopra un ceppo selvaggio. Il germe nuovo usurpa il succo vitale della pianta primitiva, e vi dà fiori più nobili e frutta più succulente. Ma codesta cultura artificiale non dura oltre a un certo periodo. La pianta, tarpata e costretta a nutrire un germe straniero, si stanca, e rimette dal piede i suoi talli. Così dell'arte. Le scuole s'incrociano anch'esse, e perdono l'impronta originale per alcun tempo. Ma la virtù della terra e del sole c'entra per qualche cosa anche in esse, come negli alberi. Potranno essere condannate alla decadenza, ma non alla morte su questa terra italiana, dove fiorirono tante volte e dove lasciarono tanti gloriosi vestigi.

*
* *

Se alcuno di noi letterati, profani al tecnicismo dell'arte, avesse proposto agli alunni di una accademia qualunque, come tema da eseguire, il trattato di Campoformio, che credete voi ci sarebbe stato risposto?

" Il trattato di Campoformio! „ proromperebbe tosto un presidente d'accademia o un professore qualunque d'estetica. " Ma codesto non è soggetto *statuabile*! „ Pesco la parola nel lago medesimo dove fu preso l'altro granchio di *tragediabile.*

Il Costoli, o qualunque altro scultore amico delle allegorie e delle personificazioni, avrebbe forse accettato l'incarico, a patto di fare una Venezia che piange, o un' Italia che lacera il trattato con giusta indignazione.

Un altro aggiungerebbe: “ Si può scolpire nello zoccolo un bassorilievo rappresentante il congresso diplomatico dove il trattato fu sottoscritto. Bonaparte nel mezzo, il plenipotenziario austriaco, alcuni generali in fazione sulla porta, e l'ostessa che fa capolino origliando, ecc. „

“ Codesto è soggetto da pittura, anzichè da scultura, „ direbbe un altro; “ un quadretto a modo del Meissonnier; color locale, uniformi dell'epoca, ritratti dei personaggi, ecc. Non veggo come il soggetto sia sfuggito all'Induno! „

Non so che cosa avrebbe risposto il Vela, il quale non è così facile a sgomentarsi per la difficoltà del soggetto; ma so benissimo cosa rispose e come fece uno de' suoi scolari, il Tabacchi.

Egli stava forse leggendo le lettere di Jacopo Ortis, e si era commosso a quel passo in cui il Werther italiano, Jacopo Ortis, o Ugo Foscolo che vogliate chiamarlo, afferrò il proclama fatale con quel piglio di terribile indignazione, che è facile immaginare da chi ha letto quel libro e conosce il temperamento del Foscolo. La povera Teresa è là, dividendo il dolore dell'amico, e cercando di lenirlo colle più affettuose carezze che donna innamorata possa trovare.

Ed eccovi il gruppo, che in qualunque esposizione italiana avrebbe probabilmente usurpato i primi onori, o almeno gli applausi più numerosi, anche alla *Pietà* del Dupré e al *Napoleone* del Vela; tanta è la verità dell'espressione, l'eleganza delle linee e l'accuratezza del lavoro. Il soggetto, a Parigi, era nuovo ai molti; agli altri antipatico. Malgrado ciò, quel gruppo era sempre circondato da una fitta siepe di ammiratori, che procuravano di indovinare la causa di sì disperato dolore in quel giovane, che codesta parola “ Campo-

formiò „ rendeva insensibile ai conforti e alle lusinghe di quella graziosa donna, qualunque ella fosse. Le vesti d'entrambi erano perfettamente imitate dai figurini dal tempo, ma con che mollezza, con che gusto, con quale studio del vero e del bello! Giammai il marmo era stato costretto a simulare la natura d'una stoffa, la trasparenza di un merletto, l'onda dei capelli rossi nell'uomo, biondi nella sua vaga compagna. Il colore non si vedeva, ma si sentiva. Così si piega una gala di seta, così un camicino diafano circonda e accarezza il busto ammirabile di una bella donna; così il nudo traspare in entrambi anche dallo stivale, dalla giubba, dalla gonnella. E poi ditemi che i vestiti contemporanei non sono *statuabili*!

La critica francese non fece motto di questo gruppo, perchè era affaccendata intorno alla coperta di lana che avvolgeva le gambe dell'imperatore. Il Giurì internazionale fece lo stesso. Il Tabacchi fu dimenticato a Parigi, ma il suo gruppo fu venduto; il Vela, ritraendosi dall'insegnamento, lo raccomandava come suo successore a Torino, e il ministro Coppino accettò la proposta. Io credo che alludesse a questo gruppo, oltrechè al *Napoleone* del Vela e alla *Madre dolorosa* del Dupré, quel critico recente del *Siècle* (il signor Deriége) che, in data del 29 agosto, si lasciava sfuggire queste parole, onorevoli all'Italia, all'arte ed al critico stesso:

“ Dans son verdict, le Jury paraît n'avoir guère tenu compte que de l'exécution plastique. Cependant, à propos de l'expression en sculpture, nous avons reçu l'année dernière des Italiens une rude leçon! Il serait à désirer qu'elle nous profitât. „

*
* *

L'opera dell'artista, oltrechè nell'espressione drammatica e tragica degli affetti, si rivela nella creazione del tipo o carattere storico e poetico delle persone che dipinge o scolpisce. Se si limita a copiare fedelmente il modello che gli sta dinanzi, ammenochè questo modello non corrisponda all'ideale dell'artista, come la *Fornarina*, la *Gioconda* e qualche altra, farà delle accademie e non altro; figure di uomo o di donna, dotate di forme e di muscoli più o meno regolari, a cui porrà un nome per celia, chiamandole Lesbia, Venere, Eva, La schiava, L'adultera, L'innocenza, La modestia, La pudicizia....

Non vo' parlare della statua dell'ultimo nome, pensata e scolpita maestrevolmente dal Minisini, che fu, credo, a Parigi altre volte lodata e premiata, e che non avrà voluto arrischiarsi quest'anno nella Babilonia moderna. Nessuna delle statue di donna che visitarono Parigi nel 1867 era degna di competere con questa per la gentilezza e l'ingenuità del concetto; e poche la eguagliavano nella squisitezza dell'esecuzione. Questa volta la scultura veneta mancava del tutto all'esposizione. La *Pudicizia* si era ricoverata nello studio dell'artista, e la libertà non aveva avuto ancora il tempo necessario per isgusciare dalla conchiglia materna! Torniamo ai tipi storici o poetici, che non mancavano nella sezione italiana, e non tutti domandati all'Italia. Alla *Camilla* del Pandiani rispondeva la *Carlotta Corday* del Miglioretti; all'*Arnaldo da Brescia* del Tantardini, il *Socrate* e la *Saffo* del Magni; al *Colombo* del Vela, il *Meneceo* del Costoli,

a non parlare dei busti del *Galileo*, del *Plana*, del *Garibaldi:* quest'ultimo più volte ripetuto non solo in Italia, ma in quasi tutti i paesi.

Parleremo dei principali e più noti. Il tipo della *Carlotta Corday* non appartiene al Miglioretti. Sono circa vent'anni che Adamo Salomon, principe dei fotografi contemporanei, ed uno degli scultori francesi che meglio intendono l'espressione, aveva lavorato un medaglione, al modo del Donatello, figurando il profilo della Corday, tratto meglio che da qualche opera autentica, se pur ne restava, dal proprio cervello. Il medaglione ebbe un successo straordinario, e si diffuse a migliaia di esemplari in tutta l'Europa. È difficile che alcuno dei miei lettori non ricordi di averlo veduto e ammirato. Il giovane scultore l'aveva vestita alla foggia del tempo, precedendo il Tabacchi di molti lustri, senza recar danno al profilo severo ed energico della eroina legittimista.

Uno di questi ritratti, certo più ideali che autentici, dev'essere caduto sotto gli occhi al Miglioretti, che lo riprodusse nella sua statua seduta aspettando l'ora che la scure del carnefice venisse a vendicare l'ombra del truce triumviro. Il Miglioretti non deve aver dubitato un istante che quello non fosse il ritratto autentico della Corday, e però lo riprodusse con i tutti i suoi particolari, senza alcun timore di commettere un plagio. Sappiamo che non mancarono eccitamenti e consigli all'insigne artista francese perchè reclamasse il proprio diritto; ma sappiamo altresì com'egli si trovasse anzi onorato che offeso dal plagio innocente e dal nuovo lustro che lo scultore italiano aveva dato alla sua creazione, imitandola e credendola storica.

Valga questo aneddoto a porre in maggior luce il nostro pensiero intorno alla creazione de' tipi artistici,

nei quali non basta la riproduzione materiale del vero, ma si domanda anzitutto l'opera dell'artista che lo colga nel punto più caratteristico, lo animi e lo completi, esprimendo in un momento fuggevole la sintesi di una vita.

*
* *

Il Tantardini mirò a questo malagevole scopo nella sua statua *Arnaldo da Brescia*; epperò ci piace parlare di questa anzichè delle altre statue di donna che espose, battezzandole coi nomi della *Vanità*, della *Schiava*, della *Lettrice.* È probabile che queste tre ultime abbiano trovato miglior fortuna dell'austero monaco lombardo che fece impallidire Barbarossa e Adriano, collegati insieme per assodare sul suo cadavere mutilato la mostruosa piramide biforcata che si chiama il papato e l'impero. Dovettero correre sei secoli prima che l'inesplicabile silenzio di Dante fosse vendicato dal Nicolini poeta e da questo scultore lombardo; il quale credette venuto il tempo di protestare pure collo scalpello e col marmo contro l'oltraggiosa alleanza dei due principii avversi tra loro in tutt'altro che nel nostro danno.

La statua è grandiosa, il tipo pacato ad un tempo ed energico, la testa, le mani, la tunica, trattate come hanno appreso a fare i lombardi. Gli spettatori francesi guardavano questo frate italiano, e studiavano la leggenda, non ricordando d'aver letto un tal nome nel calendario francese, dove hanno la fortuna speciale di leggere quello di San Carlo Magno e del buon Ladrone. Non vogliamo accusarli d'una ignoranza che abbiamo avuto per tanto tempo comune con essi. Arnaldo da Brescia non è un santo del papa; e aspetta

d'essere canonizzato, quando questo suo simulacro potrà sorgere in piazza San Pietro, fra le due fontane, per l'opera concorde di tutti i popoli emancipati dal doppio giogo.

Un altro martire, non ancora santificato da Roma, è il *Socrate* del Magni: il Socrate che sorge dal suo scanno, e assiste alla recita delle *Nuvole* di Aristofane colla modesta alterezza che gli viene dalla coscienza. Questi è tra' più bei lavori del Magni, e forse il più bello, pel concetto che esprime. Ma il fatto non era abbastanza notorio, perchè l'idea fosse intesa e apprezzata da tutti.

Più chiaro è il *Colombo* del Vela, gruppo colossale in plastica: il Colombo che mostra agli increduli la figura dell'America da lui scoperta. Non è forse giusto parlare di un modello, come di cosa compiuta; ma poichè abbiam detto il miglior bene del suo *Napoleone* compiuto, non vogliamo tacere quello che ci lascia desiderare il *Colombo*, che può ancora modificarsi in meglio. Il gruppo è chiaro, come abbiamo detto, e il popolo comprende immediatamente l'idea dell'artista; ma nessuno potrà dire di questa immagine del gran martire genovese, ch'essa esprima la sintesi di una vita di abnegazione, i cui meriti furono pagati con sì mostruosa ingratitudine dall'Europa, da torgli fino la gloria di dare il nome al mondo che aveva scoperto. Noi non possiamo applaudire in un uomo sì grande e sì sventurato la celia che gli sfiora le labbra, dicendo: Eccola qui quell'America, che dicevate un mio sogno!

Aggiungeremo che il tipo dell'America lascia anche esso non poco a desiderare. Quella donna rigogliosa non ha i caratteri delle razze autoctone del nuovo mondo, nessuna delle quali ha i capelli crespi nè ina-

nellati. Il Pawers, che le prese tante volte a modello delle sue statue allegoriche, tenne sempre conto di questo fatto; nè però la sua *California*, la sua *Libertà americana* sono men belle. *Il cacciatore indiano* del Ward serba anch'esso gelosamente i caratteri della sua razza, senza essere per questo esteticamente men bello di un atleta greco o latino.

Intendiamo bene che il gruppo colossale del Vela dovrebbe essere collocato ad una distanza maggiore che qui non era, per esprimere una parola intelligibile a tutti. Ma parlando della creazione de' tipi storici e ideali, non possiamo applaudire, senza riserva, a questa del *Colombo* che rappresenta un istante troppo fuggevole della sua vita, lasciando appena indovinare il resto della sua storia.

Questo rimprovero dovrebbe esser fatto anche al *Menecco* del Costoli con doppia ragione; perchè nulla in questa statua, pur lodata dal Niccolini, pone in mostra l'uomo che, come Curzio, immolò volontariamente sè stesso alla patria. È un atleta moribondo, e non altro. Del merito tecnico del lavoro non è qui uogo a parlare.

*
* *

Lasciammo ultime due opere che il Giurì internazionale pose fra le prime, certo per altre qualità che non sono quelle che io mi proposi di mettere innanzi.

Il *Sogno dell' Innocenza* dell'Argenti e l'*Aminta e Silvia* dello Strazza, sono due idillj di una grazia e di una ingenuità virgiliana. In mezzo a quella *orgia di marmo* che non senza ragione il Gauthier rimproverava all'Italia, ci è grato veder coronate queste due

opere, che esprimono i primi crepuscoli dell'amore. Quella giovinetta trilustre, che si addormentò tenendo in mano la rosa che aveva odorata, e forse ricevuta come primo pegno di un amore innocente, sogna per certo le caste gioie dell'imeneo, non l'ebbrezza vertiginosa di un ballo alla Scala o alla Pergola.

Il gruppo di *Silvia ed Aminta* risplende anch'esso per una certa verecondia che contrasta piacevolmente con altri gruppi treppo ripetuti e troppo lodati. È il bacio carpito dal pastore innamorato, simulando la puntura di un ape sulle sue labbra. La malizia dell'uno e la buona fede dell'altra, che si presta senza saperlo alla frode amorosa, sono abbastanza indicati nelle due graziose figure, degne di tradurre in marmo i bei versi del Tasso.

Dal bacio di due pastori innocenti a quello dell'*amore degli Angeli*, che il pittore Bergonzoli volle esprimere in marmo, non ci sarebbe che un passo. Quest'ultimo gruppo è mirabile per le immense difficoltà superate, per l'audacia della composizione, per l'armonia delle linee. Dopo il gruppo canoviano di *Amore e Psiche*, e quello rimasto incompleto del Marsure, esprimente *Zeffiro e Flora*, nessun altro, ch'io sappia, aveva costretto il marmo a simulare il bacio aereo di un dio.

Ma qui entreremmo in un ordine d'idee che vogliamo riserbare ad altro momento, quando ci avverrà di trattare dei tipi sovrumani e fantastici.

*
* *

Mentre le opere degli scultori italiani contemporanei avevano nel palazzo dell'esposizione gli applausi

del pubblico e i morsi della critica cotidiana, un busto in terra-cotta rappresentante *Girolamo Benivieni*, e dato da certi antiquarii francesi come opera di Lorenzo di Credi, scultor fiorentino del secolo decimosesto, passava dalle mani del direttore dei musei imperiali, che l'aveva acquistato per lire 13,600, a decorare le sale del Louvre, rivenduto al governo per un prezzo ancora maggiore.

Era una prova postuma della decadenza italiana, giacchè una semplice terra cotta di uno scultore mediocre del cinquecento era negoziata al prezzo delle più belle statue contemporanee italiane. Il *Napoleone* del Vela, marmo colossale, era stato pagato dallo stesso governo francese non molto più. Gli artisti, i critici, gli archeologi non rifinivano di lodare il capo d'opera sconosciuto, il più bell'ornamento del museo imperiale, e nessuno osava muover dubbio sull'autenticità di questo squisito lavoro!

Tutto ad un tratto cominciò a circolare una voce che attribuiva il busto dell'amico di Savonarola ad un modesto plasticatore di Firenze, che un anno prima aveva creato e messo al mondo, senza licenza dei superiori, un altro capo d'opera antico, il busto del Savonarola medesimo. La voce fu condannata immediatamente tra le false notizie, e s'intende per quanto gravi e potenti ragioni. Come supporre che uomini sì competenti si fossero ingannati a tal segno, da scambiare un'opera del cinquecento colla vulgare contraffazione d'un anonimo fiorentino? Come mai l'Italia, commiserata da tutti per la terra de' morti, per la degenere erede dei suoi famosi maestri di quel tempo, avrebbe nel suo segreto tenuta viva l'arte di Luca della Robbia e di Lorenzo di Credi, senza che alcuna accademia e alcun critico competente l'avesse avvertita?

Sarebbe stato il caso dell'erede, che vedendo levarsi dal feretro il ricco zio, ve lo ricacciasse a sassate!

Tuttavia la notizia, benchè smentita da tutti i giornali più autorevoli, prendeva forza, come la calunnia di don Basilio. Il nome del vero autore fu messo fuori; e voglia o non voglia, si venne a conoscere che esisteva a Firenze, quasi ignorato da tutti, un Giovanni Bastianini che, nascosto nella sua camera, si divertiva ad imitare l'arte del cinquecento, accaparrando, come avviene, i suoi lavori per poche lire al giorno quanto gli bastassero per vivere e per pagarsi l'argilla e le stecche. Il busto del Savonarola e questo del Benivieni erano usciti di là. Il Mecenate del povero artista aveva venduto quest'ultimo per lire 700 a due antiquari francesi, i quali l'avevano portato in Francia, e negoziato come sta descritto di sopra.

È una frode, una truffa, una mistificazione! si cominciò a gridare da ogni parte.

Frode e truffa può essere, ma di chi? Noi lasciamo la sentenza ai futuri tribunali francesi. Quanto a mistificazione (ci si permetta di usare il francesismo, che quadra meglio d'ogni parola italiana), non è questa la prima, nè sarà l'ultima in cui sieno caduti e possano cadere anche gli uomini più cauti e più competenti.[1]

Quanto al busto del Benivieni, l'affare non sarà poi così grave. L'autore del medesimo non è più. Codesta è una perdita per l'Italia e per l'arte; ma una fortuna per quelli che posseggono qualche lavoro del Bastia-

[1] Citiamo ad esempio lo scartabello illustrato di un fanciullo olandese venduto pochi anni or sono da un vescovo messicano al governo imperiale, per un manoscritto azteco, e impresso con lusso napoleonico nella tipografia nazionale!

nini, il quale, ora che è tolto di mezzo, sarà lodato da tutti e collocato fra i primi artisti; egli, che mentre visse guadagnava a fatica di che campare, e dovette passare le Alpi, come Adelaide Ristori, per avere la patente e l'aureola del genio!

Checchè ne sia, non si getti almeno l'insulto sul suo nome e sulle sue ceneri. Noi abbiamo veduto e ammirato nella sua modesta officina un gruppo di due putti danzanti, da lui creato e scolpito in marmo, il quale, ove fosse potuto venire a Parigi, avrebbe disputato la palma a più d'un premiato. Ma per far questo, bisognava aver l'agio di darvi l'ultima mano, e ottenere il consenso dei Radamanti accademici, così difficili agli uni e così prodighi agli altri.

Ora non resta del Bastianini che il nome, questo gruppo im marmo, due statuine: la *Cantatrice fiorentina* e *Giovanni dalle Bande Nere*, e dieci o dodici busti ideali, o ritratti dal vero, fra cui quello di un celebre diplomatico, morto da poco, e conosciuto abbastanza perchè non si gridi alla contraffazione.

Queste opere saliranno ad un prezzo tanto maggiore, quanto sono e resteranno più rare, almeno finchè non sorga alcun altro di questi Sinoni dell'arte, che finiscono per morire di fame arricchendo gli speculatori a spese della dappocaggine dei dilettanti.

***

Non vorremmo incorrere nel biasimo di approvare e lodare codeste vere frodi, pur troppo comuni in Italia finchè non si apprezzavano di lei che le opere d'altri tempi.

Era questa una gran tentazione pei nostri giovani artisti, quando non potevano vendere l'opera propria

se non facendola passare per antica. Era in alcuni una celia amara; per altri divenne mestiere. A Roma, a Firenze, a Napoli si fabbricano capi d'opera antichi, idoli pompeiani, con meno fatica che la scuola neo-greca non metteva a dipingerli. Ercolano e Pompei empiranno il mondo delle lore reliquie dissotterrate, autentiche e bollate, come la piccola Champagne profonde le sue preziose spume ai due mondi!

Codesto è un vezzo antico in Italia, ma non d'Italia soltanto. Michelangelo lavorava per commissione della Signoria di Firenze un *Davide* in bronzo, destinato a non so quale inviato francese. Sono state pubblicate da ultimo le lettere che risguardano questo dono: ed è singolare di vedere con quale superbo disprezzo il governo fiorentino d'allora parlava del più grande artista del secolo. Cecchè ne fosse, la statua fu compiuta e spedita di là dell'Alpi. Ma codesto ambasciatore era già caduto in disgrazia del suo sovrano, e avea perduta ogni vaghezza di decorare il cortile del suo palazzo con un bronzo del Buonarroti.

La statua sparì, e non se n'ebbe notizia più che a' nostri giorni. Uno dei soliti speculatori, nel tempo che un bronzo greco, anche mediocre, era più cercato e meglio pagato di una statua del cinquecento, aveva modificato un poco quel *Davide* tanto da poterlo far passare per un *Teseo* greco. Dissimulò, sotto la ruggine greca, la patina dei bronzi fiorentini del secolo decimosesto, e così quella statuina corse di mano in mano, finchè uno dei nostri intelligenti ristauratori, il signor Pinti di Londra, scoperse sotto la maschera della crosta il bellissimo lavoro di Michelangelo.

Ebbi la fortuna di vederlo tra i primi, e non mi arrogo di pronunciare un giudicio che valga a decidere la gran lite. Ma non andrà molto che la que-

stione Bastianini sarà dimenticata sotto i clamori che sorgeranno intorno ad un'opera che, se fosse moderna, rivelerebbe un artista sconosciuto di un valore incomparabile.

Ci piace raccogliere questi fatti recenti per vendicare il nostro paese dell'ingiusto disprezzo di cui è fatto segno, ed anche per ridere un poco dell'umana follia. Non ch'io creda poter guarire codesta febbre, divenuta comune, di accrescere il prezzo delle opere di arte in proporzione del tempo che hanno passato per giugnere fino a noi. Quanti de' nostri Epuloni acquistano a prezzi incredibili un oggetto sovente mediocre ed informe, mentre non si vergognano di assottigliare la modesta mercede di un giovane artista che non abbia ancor acquistato il diritto di mettere il prezzo perentorio all'opera propria, buona o trista che sia! Or bene. È giusto che alcuna volta essi restino vittime incompiante e derise della propria vanità e della propria ignoranza. Così sarà men lontano il tempo che un lavoro d'arte venga apprezzato secondo il merito proprio ed intrinseco, anzichè pei documenti più o meno fallaci che pretendono provarne l'origine lontana e vetusta. Questo tempo pur troppo è di là da venire. La smania di ornar d'anticaglie la propria casa data da secoli. Anche Cicerone comperava a caro prezzo i suoi vasi di corinto, *necrocoryntia*: e forse alcuno di questi non avrà veduto Corinto, a cui non a tutti era dato appressarsi. Anche a Roma ci saranno stati artisti greci che avranno dato ai propri lavori il carattere e l'apparenza d'antichi.

Certamente noi deploriamo la frode dei contraffattori, ma molto più la truffa dei rivendigliuoli, e, per altro titolo, la pubblica ignoranza che ne rende possibile e lucroso il mercato.

Avviso ai direttori illustrissimi dei musei nazionali d'ogni paese!

*
* *

E qui poniam fine a questi cenni sulla scultura italiana contemporanea. Di alcune cose abbiamo forse parlato troppo prolissi; di alcun'altra abbiam detto troppo poco, o punto. Ma non era nostro intendimento di fare una rassegna di tutte le opere esposte. Volevamo esporre, più che altro, i nostri principii, e rispondere alle censure, anzi alle risibili accuse di cui furono segno, non già le mediocri e le peggiori, ma le opere nostre che potevano per avventura far vacillare l'alloro sulla fronte degli ospiti nostri.

Del resto, non tutta la critica francese ci fu contraria ed ingiusta. Il signor Bonnin, nei foglietti della *France*, ci fu largo di qualche lode e di qualche conforto; ma quando rimprovera il pubblico di affollarsi nel nostro compartimento intorno alle Frini e alle Veneri ignude, egli asserisce, forse in buona fede, cosa non vera. La folla ond'era ingombra la nostra sezione non s'indugiava intorno alle graziose edizioni di una modella lombarda: ma sì intorno al *Napoleone*, intorno alla *Pietà*, intorno al *Foscolo* che freme stringendo la prova di un tradimento, intorno all'*Arnaldo da Brescia*, al *Lucifero* del Corti, che era forse il concetto più epico della esposizione, e sul quale ci avverrà di ritornare più tardi. Facciamo qui giustizia, non tanto alle opere migliori della scuola italiana, quanto alla intelligenza e al buon senso del pubblico, che per vedere una donna ignuda voluttuosamente atteggiata o dipinta non avea bisogno di venirla a cercare fra noi.

Crediamo poter affermare che il pubblico, composto per quanto vi piaccia d'ineruditi e d'ignari, ha mostrato più discernimento nelle sue simpatie che non n'ebbero sempre il Giurì internazionale e la critica parigina, ufficiale e non ufficiale.

Ma i falsi giudici non durano eterni nel mondo, e meno ancora a Parigi, dove l'opinione, come l'acqua montana, si depura scorrendo e si fa sempre più limpida. Ai frivoli e brevi dispetti succederà presto un giudicio più maturo e più vero. Cesserà, speriamo, il vezzo di reputarsi la regola e la norma d'ogni bellezza e d'ogni perfezione, sicchè il merito dell'opera altrui si misuri dal grado di somiglianza e d'analogia che presenta coll'opera propria. Parigi fu, e vuol essere la città più cosmopolita dell'Europa moderna. Gran privilegio è codesto; ma a conservarlo è necesssario saper prescindere alcuna volta dai propri meschini interessi, per applicare a tutti lo stesso criterio e la stessa bilancia.

IV.

DELL'ARTE APPLICATA ALL'INDUSTRIA.

Quelle che i francesi dicono arti industriali, ovvero industrie artistiche, vorrei poter chiamare arti dell'uso o arti utili, se non corressi pericolo di gittare un biasimo immeritato sulle arti belle, che certi sapientissimi economisti riguardano o fingono riguardare siccome *inutili*.

È difficile indicare la differenza che corre tra una opera d'arte, propriamente detta, ed un manufatto qualunque, a cui l'arte, comecchè non essenziale, possa dare, convenientemente applicata, una maggiore perfezione o un prezzo più alto.

Ci spiegheremo con qualche esempio.

Un piatto di volgare maiolica o di porcellana ci serve, qualunque sia la sua forma, e spoglio di qualunque ornamento. Ma vi sono piatti di antica fattura, od anche moderna, che ricevono un valore cento volte maggiore per una ghirlanda di fiori, o per certe figure

che vi sono dipinte o smaltate. I fiori, e meglio le figure, costituiscono di questo coccio usuale un'opera d'arte, o almeno un oggetto che la mano dell'artista decorava ed ornava con opera più o meno squisita.

Avviene, per ordinario, che l'artista non lavori che un solo esemplare, ch' è il tipo degli altri, condotti a somiglianza di quello da artefici dozzinali. Il primo esemplare sarebbe in questo caso un' opera d'arte, come il cartone d'un arazzo; gli altri, più o meno lontani dalla perfezione del tipo, sono oggetti in cui l'arte e l'industria si confondono in proporzioni diverse.

Una cuffietta, un cappellino delle nostre dame può essere un aggregato capriccioso di nastri, di paglia, di trine, senz'altro merito che quello di aver imitato l'ultimo figurino della moda; ma se queste trine sieno delicatamente disegnate, se questi fiori paiano veri e appena spiccati dal gambo, se la forma del tutto si accomoda con discernimento al carattere della testa a cui serve, codesta manifattura può passare e pagarsi talora per un'opera d'arte. Vi sono modiste a Parigi che ricevono, per un solo modello di loro invenzione, più che un pittore non ha di un quadro. S'intende da sè che il modello si paga mille, gli altri esemplari che se ne traggono, venti. Il primo è un oggetto d'arte, gli altri sono articoli di moda, che si spandono prima nella città, poi nella provincia, e finalmente alle città e alle provincie dell'estero.

Una statua, ponete il *Napoleone* del Vela o la *Pietà* del Dupré, è un'opera d'arte. Traetene un bronzo per ornarne il caminetto della vostra stanza, o il vostro oratorio domestico: queste riproduzioni possono essere più o meno perfette; ma siccome sono fatte a stampo, e si possono moltiplicare meccanicamente, cessano di essere un'opera d'arte, e sono un'industria

più o meno artistica. Così dovevano essere le pietre incise degli antichi, finchè durava la statua da cui venivano tolte.[1] Perduta questa, i rari cammei che ce la conservano in parte, possono sovente considerarsi e pagarsi come un oggetto d'arte, ma questo non muta la loro natura e il loro intrinseco pregio.

Certamente, la statua originale serve a decorare un tempio, una sala, un teatro. È un uso anche questo, e felici quelli che possono circondarsi di siffatti ornamenti. Ma quell'opera d'arte diviene veramente utile quando può moltiplicarsi all'infinito, entrare in commercio, servire all'uso di molti, divenire accessibile alle più modeste fortune.

Questo intendiamo colla parola *utile*: arte utile, cioè accomodata all'uso del popolo, non a quello esclusivo di un solo uomo, e di un luogo solo.

Ma coll'attribuire l'epiteto di utile ai derivati, non vogliamo, nè potremmo designare per inutile il tipo originale, senza cui non sarebbero. Il tipo originale, la statua, il modello, è più che utile: è necessario. Io credo che i fonditori parigini guadagneranno milioni colle copie in bronzo del *Napoleone* di Vela.

Perchè non lo fecero i nostri?

A questa domanda sarebbe lungo rispondere categoricamente. Diremo in due parole: l'Italia ha dato il tipo, ha dato l'opera d'arte; i Francesi, più industri,

[1] L'arte nell'industria cessa dal momento in cui un meccanismo insciente o la chimica, come nella galvanoplastica, si sostituisce alla mano intelligente dell'uomo; il risultamento ne è la riproduzione: alle opere imitate dalla mano libera, alle copie, arte minore ma arte, dovrebbe riservarsi la parola di ripetizioni. Del resto, l'argomento, nel caso speciale, offre combinazioni troppo numerose per poterne stabilire *a priori* le appellazioni. — *Nota dell' editore.*

la propagheranno e la renderanno utile a sè medesimi e agli altri.

Uno Stato bene ordinato e prospero è quello in cui si creano non solo le opere d'arte, ma si riproducono e si propagano coll'industria.

L'arte bella onora sempre la nazione che la produce; ma non l'arricchisce, se non quando si sposa all'industria e al commercio. Un'opera bella e decente non è mai pagata abbastanza, a condizione che, veduta da molti, educhi il gusto del popolo, e gli dia l'intelligenza e l'affetto di ciò che è bello ed onesto. *Ignoti nulla cupido.* Date al popolo la cognizione del bello e del buono, e gliene darete il desiderio e il bisogno. Creato il bisogno, si propagherà da sè stesso, e si cercheranno i mezzi di soddisfarlo.

Un secolo fa non si conosceva ancora in Europa il tabacco. Un abile finanziere pensò di accreditarne l'uso per sovvenire alla finanza. Cominciò la Corte; gli altri seguirono per piacenteria: ed ora le popolazioni europee pagano all'anno in ragione di quattro a sei lire per testa questo bisogno, inoculato insensibilmente nei gonzi. L'Inghilterra fa peggio: coltiva e vende l'oppio, che è un narcotico più potente, una specie di nicotina a vapore.

Pericle, che non conosceva nè il tabacco, nè l'oppio, creava altri bisogni nella popolazione greca e nelle nazioni vicine e lontane. Stanziò somme enormi e incredibili per abbellire Atene di portici, di templi, di statue, di quadri d'ogni maniera. Gli scultori, i pittori e gli architetti andavano a gara nell'inventare; i poeti, gli storici e i filosofi empievano la terra dei loro canti e dei loro volumi. Le leggi non permettevano ancora al privato cittadino di aver palagi di marmo e scolpita nei pubblici luoghi la propria effi-

gie; ma nessun uomo ricco volle essere privo di qualche quadro di Apelle o di qualche statuina di Fidia, se non in marmo o in rilievo, almeno incisa in pietra o riprodotta in argilla.

Non mancano economisti e moralisti antichi e moderni che rimproverano al tiranno ateniese siffatto spreco del pubblico denaro. Coteste arti, dicono, impoverirono ed ammollirono l'Attica, sicchè ben presto dovette ceder la mano alla frugale e barbara Sparta.

Se gli splendori dell'arte ateniese fossero stati la causa della guerra e della servitù della Grecia, noi saremmo i primi a deplorarli. Ma non bisogna confondere la magnificenza di Pericle con quella dei Medici, che fecero dell'arte non argomento di pubblica ricchezza ma di pubblica corruzione.

Pericle, inoculando negli Ateniesi prima, e poi nelle altre popolazioni più colte dell'Ellade il gusto squisito e il desiderio delle cose belle, a poco a poco trasse a quel centro delle arti e della luce i popoli più lontani. Atene, Samo, Corinto, dovettero ben presto tornire e dipingere i loro vasi per tutte le città dell'Asia Minore e del Mediterraneo. Tutti gli uomini volevano un elmo, uno scudo cesellato in Atene; tutte le donne non credevano d'essere belle ed eleganti se non possedevano un peplo od un velo tessuto e ricamato nella città di Minerva. Con questi mezzi, più che per la forza dell'armi, Atene si fece tributario il mondo d'allora; e i denari profusi da Pericle crearono una ricchezza e una gloria che dura tuttora, poichè, se la Grecia risorse ai dì nostri, lo deve a questo assai più che al valore dei klefti e alle sapienti combinazioni dei diplomatici dell'Europa.

All'esempio della Grecia potrei aggiugnere quello, a noi più vicino, delle nostre città italiane, prima che

cadessero in mano a' lor tirannelli, che, ben diversi dal tiranno d'Atene, sprecavano il pubblico denaro a pagare condottieri, non ad accrescere la gloria delle arti.

L'arte dunque è ricchezza vera, in quanto sostituisce agli appetiti rozzi e barbarici il desiderio, il bisogno, il culto della civiltà e dei suoi doni. Se i milioni che la regìa del tabacco e del lotto possono procurare allo Stato provenissero invece, direttamente o indirettamente, dalle cose belle ed utili, dalle manifatture più pregiate e perfette, dagli *articoli d'Italia* sostituiti agli *articles de Paris*, avremmo fatto una utile concorrenza nel bene, anzichè trarre una gabella dalla pubblica credulità e dagli appetiti meno necessarii e men nobili del popolo.

La nostra economia farà sorridere gli uomini positivi del tempo nostro; ma non perciò lasceremmo di ripetere che dalle arti belle procedono le industrie più ricche e durevoli. Una fabbrica di sigari non ha mai fatto glorioso nè ricco un paese; ma saremo ricchi quando le nostre sete e i nostri velluti saranno preposti a quelli d'Inghilterra; quando le donne eleganti dovranno preferire i nostri cappelli, i nostri gioielli, le nostre mode a quelle di Francia; quando fonderemo noi stessi in bronzo le nostre statue, incideremo in legno o in metallo i nostri dipinti, e avremo cessato di essere tributarii delle altre nazioni, almeno in quelle industrie che ricevono il loro pregio dall'arte.

Accenneremo in breve quali sono, tra gli oggetti esposti a Parigi, quelli che ci parvero più notabili per questo rispetto, e più corrispondenti alla denominazione di “ arte utile o industria artistica italiana. „

*
* *

Non intendiamo di farci complici degli ordinatori dell'Esposizione. Essi collocarono l'incisione fuori della due classi consacrate alle belle arti. Distinguiamo: l'incisione, quando è praticata da uomini che si chiamano Mercuri, Calamatta, Aloysio-Juvara, Perfetti, a non parlare che dei nostri primarii, è arte bella quanto può essere la pittura e la scultura. Anche quando riproduce un quadro o una statua, l'incisore artista vi mette tanto del suo, che spesse volte la stampa può uguagliare l'originale nel merito e nel valore; testimonio alcune acqueforti di Rembrandt.

La *Gioconda* del Calamatta non varrà il quadro del Louvre; ma, per lo stato deplorabile a cui fu condotto l'originale, vi darà un'idea più adeguata di ciò che potè essere quella pittura quando usciva dalle mani di Leonardo. A raggiungere questo scopo ci volle un artista come il Calamatta, per indovinarne il disegno e per dipingerlo, se così posso dire, coll'amoroso bulino. Così, la *Francesca da Rimini* dello Scheffer guadagnò non poco, almeno nel disegno, nella incisione del Calamatta medesimo. Altrettanto fu detto dei quadri di Leopoldo Robert incisi dal Mercuri; altrettanto si dirà della *Madonna di Napoli*, esposta dall'Aloysio, massime se l'originale di Raffaello dovesse passare dalle regie mani di Francesco Borbone in quelle de' suoi fedeli lanzichenecchi.

Si racconta di un Legato romano del secolo scorso che, volendo sfoggiare più degli altri ad una festa di Corte a Versailles, si fece tagliare la giubba in un quadro di Raffaello. Ora si pensa a tutt'altro che a

tali sfoggi; ma si fa danaro di tutto, anche dell'onore, nonchè dell'arte. Vienna ci rimanda i quadri carpiti indebitamente a Venezia; vedremo se il Borbone restituirà la sua preda. Ad ogni modo, l'incisione di Aloysio-Juvara ci ha conservato quella tavola periclitante, e ce l'ha conservata come può farlo un artista suo pari. Premiato o no, poco importa. Certe opere sono premio a sè stesse.

Questo è detto come riserva, o meglio come protesta contro coloro che cacciarono l'incisione, che è lavoro d'arte, dalla sua classe, per metterla al pari colle altre riproduzioni che sono industrie.

In ciò solo l'incisione, qualunque sia, può e deve essere considerata come industria che serve a propagare l'opera d'arte e a moltiplicarne le prove, come gli antichi facevano colle pietre incise e coi bronzi. E perciò, tra queste che vogliamo chiamare arti utili, abbiamo voluto dare il primo posto alle incisioni in rame, in acciaio o all'acqua forte, perchè tengono ad un tempo dell'industria e dell'arte, associando l'opera d'un artista a quella dell'artiere con profitto dei più. Il Cucinotta, il Tramontano, e qualche altro della scuola napoletana, faceva bella e degna corona al maestro, che non isdegnò fondare una sottoscuola per l'incisione in legno, ora che siffatti lavori sono ricerchi e pregiati dappertutto. Era vergogna all'Italia dover cercare altrove i suoi tipi. Ora può fare da sè, e lo ha mostrato nei pochi ritratti esposti colle altre incisioni a Parigi.

*
* *

Nè vogliamo negare alla fotografia il posto e la lode che le compete, come mezzo meraviglioso di ri-

produzione. La fotografia va collocata tra le più utili scoperte del nostro secolo; utili, dico, non solo alla scienza, ma all'arte, per gli amminicoli che le presta.

La possibilità di cogliere, per così dire, la natura in flagranti, contribuì non poco all'indirizzo attuale della pittura. La vista del vero riprodotto com'è, e l'effetto meraviglioso che produce nei più, persuase gli artisti volgari che bastasse copiare un oggetto qualunque per creare un'opera d'arte.

A poco a poco però l'illusione disparve. Le più belle fotografie uscirono dalle officine dove presiede un artista, il quale sappia cogliere il vero ne' suoi momenti migliori. Verrà un tempo in cui tutti gli artisti si gioveranno della fotografia come di un mezzo facile e pronto per cogliere certi effetti di chiaroscuro, certi contrasti di linee, certe tracce fuggevoli della natura vivente.

Vi saranno fotografi artisti, come vi sono artisti fotografi, vale a dire imitatori servili di ciò che veggono, senza scelta e senza pensiero.

Abbiamo toccato di A. Salomon, che passò senza derogare dalla scultura alla fotografia. Egli si è limitato finora al ritratto, ma lo condusse a tal perfezione, mercè la scelta dell'attitudine e degli accessorii, che fu salutato, anche fuori di Francia, come il primo de' fotografi ritrattisti.

Molti però gli vanno appresso a Parigi ed altrove, e più d'uno lo rimase nella precedenza.

L'Italia non era rappresentata in questa classe che dal Sorgato di Venezia, che ottenne una menzione onorevole. Avremmo voluto vedere accanto a lui i due fratelli Vianello di Chioggia, il Bernieri di Torino, il Duroni di Milano, il Pagliano, il Broggi e qualche altro, che tentano sollevare quest'industria fiorente all'altezza dell'arte.

I fratelli Alinari di Firenze esposero da ultimo alcune fotografie delle porte del Ghiberti, le quali, ove fossero state vedute all' esposizione di Parigi, avrebbero facilmente ottenuto i primi onori del genere.

Il Ponti di Venezia poteva anch' egli aspirare alle onorificenze, se le belle fotografie dei palazzi veneti, ingigantite dal suo mirabile aletoscopio perfezionato, fossero state giudicate dal pubblico. Il Ponti vi mandava pure le sue lenti convesse, una nuova specie di occhiali adattati alla forma della pupilla umana; ma anche questi, per non so quale incuria, rimasero nelle casse.

Al Ponti, al Naia, all' Alinari vorremmo raccomandare per la prossima esposizione, dovunque sarà per aprirsi, una serie, se non completa, che sarebbe quasi impossibile, almeno accurata, dei nostri migliori edifici e delle opere di scultura e d' ornato più originali. Codesta è ricchezza italiana, ricchezza d' arte e d' industria ad un tempo; codesti i documenti irrefragabili di una vera storia del lavoro, appena accennata quest' anno.

Leone X mostrava un giorno a Benvenuto Cellini un oggetto di oreficeria greca od etrusca, collana o cintura che fosse, lavorato con sì nuovo e squisito magistero, che gli pareva degno di studio e d' imitazione. L' orafo fiorentino, non molto curante, o per ignoranza o per orgoglio, delle cose antiche, lo guardò attentamente, e rispose chiaro che non vedeva modo di fare altrettanto; quei maestri antichi aver avuto certi argomenti che avevano portato con loro all' inferno, ma che anche gli orafi moderni con altri mezzi

erano pervenuti ad operare cose meravigliose in fatto di oreficeria, come la sua santità poteva saperlo ed averne in mano le prove. E così via via, come gli suggeriva l'animo altiero e la coscienza del proprio merito.

Quel segreto che gli orafi greci ed etruschi avevano portato con sè nell'inferno, a detta di quell'eccellente cristiano ch'era il Cellini, si è in parte scoperto a' dì nostri, per le lunghe ricerche del Castellani di Roma, aiutato e consigliato da Michele Caetani, duca di Sermoneta, il quale potè più del papa Leone X, perchè in fatto d'arte e di studii gentili ne sa più di costui e più dell'altro papa suo antenato, Bonifazio VIII, di dantesca memoria. Il gentiluomo romano e l'orefice vennero agevolmente a conoscere come gli antichi operassero soprapponendo l'uno all'altro i loro fregi, e saldandoli, per tenui e delicati che fossero, a mezzo di una sostanza estremamente fusile e tenace ad un tempo.

Intanto il Castellani si adoperava dal canto suo per vedere se in qualche angolo d'Italia si fosse conservata alcuna tradizione del metodo antico; e venne infatti a conoscere che in un villaggio delle Marche si lavoravano a quel modo certi grani per i rosari. Anche il rosario è buono a qualcosa. Fece venire a Roma il fabbricatore di que' gingilli, e vide infatti che adoperava certe saldature ignorate dagli altri orefici più famosi. Messo così sulla via, si diede tutto ad applicare ad opere più gentili d'oreficeria la fortunata scoperta. Il duca di Sermoneta fornì i più leggiadri disegni, o tratti dall'antico, o combinati da lui; ed ecco da quali principii è sôrta la moderna oreficeria, così detta etrusca o romana, che è già divenuta una delle glorie nostre nella industria moderna.

Ecco il primo " articolo di Roma „ che possiamo arditamente contrapporre agli articoli analoghi di Parigi e di Londra. Il Castellani ha fatto ciò che a Benvenuto Cellini era sembrato impossibile: ha riprodotto i più belli arredi muliebri che ornassero il collo e le trecce di Aspasia e di Giulia; ma non si limitò a contraffare con esattezza servile, nè diede il suo per antico, come troppi altri avrebbero fatto. Creò nuove forme e nuove combinazioni eleganti. Noi abbiamo veduto a Parigi l' impugnatura di una spada d' onore offerta dai Romani all' imperatore dei Francesi, *non hos quaesitum munus in usus*: non per trafiggere sè stesso, come Didone colla spada d' Enea. Ciò che manca ancora per avventura a raggiunger gli antichi in fatto di squisita tenuità delle parti, è largamente compensato dal gusto originale artistico dei lavori. La chimica farà il resto, e anche l' arte. Verrà un altro Benvenuto, e saprà aggiungere le grazie della fantasia alla dilicata applicazione della materia. Questo aspettiamo e vogliamo dall' Italia: che sappia e voglia sostituire, ai capricciosi e barocchi meandri e ghirigori dell' oreficeria straniera, l' eleganza delle linee e l' idea; l' arte, in una parola, ch' è nostro retaggio e viva tradizione del genio greco-latino. Il Castellani ottenne quest' anno a Parigi la meritata corona sugli orafi francesi ed inglesi, avvezzi a vincere senza contrasto in questo ramo d' industria. Oggimai sono condannati a imitarci, e lo faranno probabilmente con proprio vantaggio ed onore quanto alla materia; ma ho fiducia che l' Italia conserverà il privilegio d' imporre la forma più varia e più bella, perchè i suoi artefici saranno artisti, e imprimeranno meglio nell' opera il proprio suggello.

*
* *

Ad un principe di Roma si deve l'iniziativa della nuova oreficeria, così detta alla maniera etrusca: ad un avvocato veneziano la restaurazione degli antichi musaici e dei vetri soffiati, ond'ebbero tanta gloria Venezia e Murano. Nè l'arte, nè l'industria seguono sempre la nascita, o procedono dagli studii speciali. Il genio è alato, e va dove vuole.

Quei bicchieri, quei vasi aerei e rilucenti dei colori più vivi, quegli smalti incomparabili di Murano, le pietruzze ond'erano stati costrutti i musaici inalterati della basilica di San Marco, le variopinte calcedonie, emule delle vere, le venturine, le opale, ecc. erano già da oltre un secolo in decadenza, anche prima che la repubblica di Venezia cedesse al suo fato. Basta visitare il museo speciale sôrto a Murano, come per incanto, mercè l'opera assidua e intelligente dell'abate Zanetti, per vedere come le fiorenti industrie veneziane seguissero passo a passo la ruina dei buoni ordini onde fu grande Venezia.

Le grandiose fabbriche di Murano, che somministravano i più graziosi ornamenti ai popoli dell'Europa e dell'Asia, davano luogo ai monasteri ed ai conventi, che avevano fatto di Murano un luogo, non dirò di penitenza, ma di ritiro non sempre esemplare. Le giovanette patrizie, sacrificate all'orgoglio e all'interesse delle famiglie, espiavano involontarie in quei reclusorii, abbelliti dall'arte, il lusso e le delizie onde le fabbriche anteriori avevano dato occasione e argomento. Il saio di San Francesco a Murano espiava

le margherite e gli smalti che andavano ad ornare il collo, le braccia e fino i piedi delle sultane e delle odalische d'Oriente!

Ora, da poco, ai conventi soppressi succedono di nuovo le fabbriche. Murano anzi non è, a vero dire, che una vasta officina dove si continuano e si ritentano gli antichi lavori, dimenticati o intermessi. Il Salviati si propose l'arduo problema di emulare certe industrie più meravigliose, che si credevano perdute per sempre; e da buon avvocato com' è, trattò e vinse la propria causa.

Non fu, come quella di Cicerone, una causa *pro domo sua*; poichè poche volte avviene in Italia che i primi iniziatori di un' impresa raccolgano il frutto del proprio ingegno e del proprio coraggio. Ma ciò poco importa. Il genio è condannato troppo sovente, anche fuori d' Italia, ad espiare come una colpa ed una follia le scoperte più utili e più gloriose.

Il Salviati può dirsi ancora non del tutto infelice, se potè dare il proprio nome a questa bellissima industria richiamata alla vita, e raccogliere a Parigi onorificenze e corone, al paragone dei più splendidi prodotti delle cristallerie francesi, inglesi e tedesche.

Non è per questo titolo che noi vogliamo qui ricordare il nostro concittadino. Il carattere che distingue i soffiati di Murano dai cristalli e dai vetri elaborati negli altri paesi consiste in ciò, che non sono fatti a macchina e a stampo, ma escono, si può dire, dall'anima dell' artefice, che ispira loro la forma, la bellezza, e quasi la vita. Ogni artefice di Murano è nel medesimo tempo artista e poeta. La forza del suo soffio, la rotazione impressa alla massa vitrea ancora rovente, l'opera delle molle che modificano nel medesimo tempo questo piccolo mondo in formazione, tutto

ciò dà al soffiato di Murano, vaso, patera, bicchiere, ecc., un carattere personale, proprio dell'arte. Gli è perciò che la commissione internazionale, conferendo il premio al Salviati, non ha dimenticato i nomi dei tre artisti più ingegnosi che gli prestano l'opera propria, il Podio, il Seguso e il Beroviero; al primo dei quali, mutilato nelle battaglie della patria e della libertà, basta il braccio superstite per lavorare quei musaici maravigliosi, che gareggiano coi più belli di Roma, se non li vincono.

Il Salviati istituì nella sua grande officina a Venezia una scuola di disegno pei giovanetti che si consacrano all'arte vetraria. Avrebbero potuto, così egli come il Castellani, conservare gelosamente il secreto su certi processi, per lucrare sulla credulità degli antiquari e dei dilettanti di vetri antichi; ma sì l'uno che l'altro abborrirono da coteste contraffazioni, che sono menzogne di ciarlatani. Riproducendo l'antico per mostrare l'identità del principio e del magistero, intendono prendere dall'arte moderna quello ch'ella può dare di meglio riguardo alla forma. L'industria di Roma e di Venezia non porrà la sua facile gloria nell'ingannare il prossimo e nell'imitare ciò che altri ha fatto. L'arte e l'industria non sono mummie; son cose vive, che devono obbedire anch'esse alle leggi del progresso e alle crescenti esigenze delle nuove generazioni.

Non basta rifare ciò ch'altri ha fatto, anche nei secoli più felici; bisogna far meglio, o restar confuso alla massa inerte, che non ha ancora sentito o cessò di sentire il soffio della vita che anima la natura.

*
* *

Ecco il nome di un altro gentiluomo, marchese toscano, ultimamente sindaco di Firenze, che ambì ed ottenne il principato nell'arte ceramica.

L'ambì e l'ottenne, anzi l'ereditò da' maggiori, il che costituisce un merito, quando s'aggiugne di die in die, secondo il dettato di Dante, sfidando l'ira del tempo, che va dintorno colle force.

La manifattura Ginori non si fondò e non si conserva per privilegio di prìncipi o per sussidii governativi. Essa nacque e si regge da sè.

I Medici e i lor successori prìncipi di Toscana avevano profuso tesori nelle fabbriche di pietre dure, tanto da costituirne un ramo, non dirò d'arte, ma di industria speciale fiorentissimo.

Non dico d'arte, perchè codesto genere di musaico difficilmente si presta a quelle mobili fantasie che ricevono il pregio dall'opera dell'artista. I Medici incorsero nella taccia di quel pittore della Grecia antica, a cui Apelle rimproverava di aver sopraccarica d'ornamenti una Venere per farla ricca, non la potendo far bella.

Preparando a sè stessi la cappella mortuaria di San Lorenzo, così non potendo bella, la fecero ricca di marmi e di pietre peregrine, accuratamente levigate e commesse, sicchè tutta l'alta parete è un solo gioiello, dove l'arte risplende appena per le pitture moderne del Benvenuti, e per le statue equestri del Giambologna e del Tacca. La industria, come dicemmo altrove, non prende il nome e il carattere d'arte,

se non quando l'opera del pensiero umano supera la materia, sicchè si possa dir col poeta:

Che vinta la màteria è dal lavoro.

Pregiare il massiccio nell'opera d'arte è da barbari e da banchieri. Pregio essenziale dell'arte è l'idea; pregio dell'industria è l'arte che la trasforma, l'assottiglia, sostituendo alla materia bruta l'opera del pensiero.

La materia dell'arte ceramica è l'argilla e il *caolino* più o meno purificato, diafano, duttile, tenace, ecc. L'arte vi si applica, configurandolo elegantemente, adattandolo agli usi vari della vita, e ornandolo di colori vivaci ed armonici, di fregi o di figure dipinte o scolpite.

Senza parlar della Cina e del Giappone, insigni da tempo immemorabile in codeste industrie, molte nazioni d'Europa, di prima e di seconda mano, gareggiarono d'eccellenza quale in uno, quale in altro di siffatti lavori. L'Italia fu facilmente la prima anche in questi. A Venezia l'arte vetraria e la maiolica datano dalla stessa età. Nel cinquecento, non solo le mense dei ricchi, ma i popolani delle Marche e delle Romagne usavano stoviglie dipinte così maestrevolmente, che alcune di esse, anche delle men nobili, si vendono tuttora ad altissimo prezzo.

Una storia del lavoro, cronologicamente distribuita, troverebbe a Venezia l'origine delle preziose maioliche del Palissy.

I vari paesi d'Italia e d'Europa adottarono fin da principio un genere speciale di forme, di tinte e di ornati, sicchè gli antiquarii vi battezzano a colpo d'occhio le porcellane di Sassonia, di Francia, d'Inghilterra, e via discorrendo.

La Francia, che già dal secolo scorso si arroga il nome di grande, sussidiava largamente col denaro pubblico la manifattura di Sèvres, ch'è come un modello, un esemplare proposto all'industria privata. La mano del governo si trova dappertutto in quel paese essenzialmente governativo: *regis ad exemplum totus componitur orbis.* Così, dalla Corte potè discendere alle infime classi sociali l'uso del tabacco, e divenne, se non contagio mortifero, certo gravissima imposta alla parte più numerosa dei cittadini.

Nell' Italia, non tutti i governi si tennero obbligati di favorire a questo modo l' industria; nè gli economisti hanno ancora posto fuori di controversia, se i sussidi governativi giovino o nocciano maggiormente all' industria e alla ricchezza della nazione.

Fatto sta, per tacere dell'altre, che la manifattura Ginori ha prosperato e prospera più che mai, senza aver nulla domandato al pubblico erario.

Il Giurì internazionale non le concesse che la medaglia d'argento; ma il voto universale le fu più largo e più giusto, come alle nostre opere d'arte.

Ciò che alcuni mostrarono desiderare, e non a torto, in quella splendida e ricca esposizione, è un carattere di ornati meno antiquato e più puro. Certo è lodevole nel Ginori, come nelle altre fabbriche, mantenere quel tipo tradizionale che le distingue. Ma, a a quel modo che non approviamo negli attuali prodotti di Sèvres l'imitazione pedissequa degli artisti del secolo scorso, così non lodiamo nei vasi e nelle altre suppellettili del Ginori l'appigliarsi a quella fase dell'arte, non certo perfetta, che peggiorandolo, tenne dietro, al Vasari. Se si voleva imitare l'antico, perchè non risalire più alto, quando l'arte italiana e la toscana non avevano ancora sacrificata la bellezza alla moda?

La manifattura Ginori avrebbe avuto con tutta giustizia le prime corone del Campo di Marte, se il nobile marchese avesse domandato agli artisti toscani contemporanei, non fosse che al Bastianini, i modelli opportuni per applicare l'arte all'industria. Noi ringrazieremmo e manterremmo ancora le accademie di belle arti, se i migliori allievi delle medesime potessero consacrarsi a questo ramo speciale dell'arte. Vi sono maioliche così dette d'Urbino, che serbano l'impronta di Raffaello o dei suoi successori. Perchè un artista si crederebbe umiliato a plasticare una statuina, o a dipingere un vaso di porcellana? Il Vela diede pure il modello per i due bellissimi vasi esposti dal Richard. Ecco un nuovo e bell'arringo, che il nobile marchese toscano potrebbe aprire a tanti giovani artisti disoccupati; certo che la maggiore spesa gli sarebbe compensata dal miglior esito.

Le opere egregie dell'arte greco-latina che si vanno dissotterrando, lo studio più diligente posto nei migliori modelli dell'arte antica, quel nuovo soffio che spira all'arte moderna dalla libertà, dalla concorrenza, dal maggior pregio in cui sono tenute le cose d'Italia; tutto ciò ci deve essere argomento a sperare e sprone a far meglio. Noi dobbiamo trovare la nostra base, il nostro punto di partenza, il nostro carattere nazionale da non ismentirsi; e poi progredire, mantenendo il fondamento che natura pone, e svolgendolo secondo i nuovi usi, le nuove idee, i nuovi bisogni della civiltà moderna.

* * *

Abbiamo accennato, parlando della scultura toscana, di una successione non interrotta di bellissimi in-

tagli in legno, nella città di Siena. Il Giusti, il Barbetti, il Gaiani sono usciti di là: sono gli ultimi anelli della catena che mette capo alle epoche più lontane.

Nè Siena è sola a mantenere in onore quest'arte. Il Brustolon ha lasciato tradizioni altrettanto splendide e allievi non meno pregiati nella Venezia. Codesta dell'intagliare il legno e l'avorio è più che una industria, è un ramo speciale di arte italiana. Ho veduto intagli lombardi che parevano disegnati dal Luino e dal Vinci. Evvi tutto un coro a Perugia, disegnato da Raffaello e intagliato da un eccellente artista del Friuli. Dalla cassapanca della popolana che andava a marito, dall'arcella in cui la sposa veneziana recava all'altare il suo modesto corredo, allo stipo elegante dei Visconti, dei Medici, degli Strozzi, l'Italia ha popolato il mondo de' suoi mobili intagliati e scolpiti, come dei suoi quadri e delle sue statue.

I mobili italiani di lusso, dalle sedie alle cornici da quadro e da specchio, furono a Parigi una novità non nuova per noi; una novità che fu distinta dai giurati, dalla stampa e dal pubblico. Noi non avevamo rivali in codesto; e quei nostri oggetti contribuiranno efficacemente a farla finita col gusto barocco dei secoli scorsi, ristaurando le antiche forme più elette, e adattandole a quel bisogno di agiatezza e di elegante comodità che gli Inglesi chiamano con una sola parola, già adottata da tutta Europa, il *comfortable*. Il *comfort*, non è per noi una semplice comodità, un'agiatezza materiale della persona. Ciò che diciamo *bene* nell'alta Italia e nella media, nella Italia meridionale si dice *bello*, non solamente per una reminiscenza filologica del vocabolo greco corrispondente, che aveva i due sensi, ma perchè quelle popolazioni, eminentemente artistiche, confondono le due impressioni, e di-

cono bello all'odore, al sapore, ad ogni cosa che giovi e che piaccia.

Vi sono uomini che si crederebbero felici di vivere nel cotone, e non domandano ai numi altre delizie che quelle d'Orazio: *Epicuri de grege porcum.* Altri sono invece parchi e sobri per indole, ma vogliono vedersi dinanzi un bell'orizzonte e circondarsi dei fiori della natura e dell'arte. Non vi è misero tugurio negli Abruzzi, nelle Calabrie, nella Sicilia che non sia abbellito di qualche imagine dipinta o scolpita, sacra o profana che sia. Ciò mi fa dire che il soffio animatore dell'arte spira di là.

Poco importa ai fedeli cattolici d'altri paesi di contare le avemmarie con un rosario o coll'altro, purchè sia benedetto dal papa o da' suoi ministri. Ma le contadine italiane hanno bisogno che il rosario sia bello, e questo bisogno gentile dev' essere stato universale e costante, perchè si conservasse in un villaggio dimenticato quel prezioso vestigio dell'antica oreficeria che bastò a ripigliare il filo delle tradizioni greche ed etrusche.

Vi sono in Italia parecchie località che traggono da queste singolari industrie la vita e la fama. Sorrento ha mandato a Parigi non solo gli aranci che la rendono un soggiorno così delizioso, ma anzitutto i suoi mobili intarsiati di legno di cedro e di ulivo, e istoriati di sì gentili rabeschi e di figurine gaie e danzanti. I due Gargiullo, dopo aver dato lavoro a tutto il paese, hanno rappresentato a Parigi quella industria locale, che si fa di giorno in giorno più artistica e più ricercata.

Campobasso è celebre per un'altra specialità, quella delle sue forbici d'acciaio, lavorate a mano e rabescate coi disegni più vari e coi trafori più delicati.

L'economista si meraviglierà che non sieno ancora penetrate colà quelle macchine che moltiplicherebbero a mille doppi la produzione; ma le macchine, che arricchiscono i ricchi e giovano ai poveri col buon mercato, non potranno mai dare un paio di forbici come queste che mi stanno dinanzi, che l'artefice si è compiaciuto di foggiare a modo di un pulcinella. Tutti codesti lavori sono fatti a mano, onde gli operai di Campobasso sono artisti alla loro maniera, e dànno al proprio manufatto la bellezza e il valore che vogliono e possono. Quelle forbici presentano, è vero, una specie di analogia e di somiglianza fra loro. Simili sono, ma non uguali nè identiche, come si osserva delle monete più belle delle antiche città della Magna Grecia.

Anche le manifatture in acciaio di Campobasso passarono le Alpi, e vennero a rivelare a Parigi un'industria nuova, una vera industria italiana. Altre città d'Italia mandarono i loro istrumenti così detti di precisione, e furono onorevolmente distinti. Ma la precisione si ottiene colla macchina. Ciò che la macchina non può dare è il carattere personale e estetico del manufatto; e noi parliamo specialmente di questo.

La Sicilia ha anch'essa la sua industria artistica, che appena quest'anno fu conosciuta a Parigi, e da pochi anni fu avvertita nelle altre provincie d'Italia: voglio dire le figurine ed i gruppi di Caltagirone. Non ebbero premio, ch'io sappia, ma furono vendute immediatamente quante ve n'erano. Non si tratta d'imitazioni in gesso tratte dalle statue antiche, come quelle che da gran tempo portano in giro pei due mondi i Lucchesi. Sono soggetti moderni, per lo più comici, tratti dal vero, formati e dipinti al naturale; soggetti di genere, come si dice de' quadri, ma in rilievo; come

certe statuine che si dissotterrano a Milo, a Capua e in quasi tutte le città greche. Ho veduto una musa che accorda la cetra, posseduta dalla signora Eleonora Derby, e due giovanette che giuocano agli astràgali, trovate a Capua dal Castellani; terrecotte gentilmente formate e dipinte, con ornamenti d'oro, della dimensione dei gruppi del Bongiovanni di Caltagirone. Solo nelle opere antiche il concetto è più serio e la forma più castigata, secondo il carattere dell'epoca e dell'artista. Il Bongiovanni creò un genere e fondò, per così dire, una scuola che va prosperando ed ha ramificazioni anche di qua dello Stretto. Codesta scuola data essa dal Bongiovanni, o proviene da tradizioni più antiche, modificate dai nuovi costumi? Questo importa più all'archeologo che non a noi. È un'arte nostra, un'arte fiorente, che, maritata all'industria, è destinata a variare all'infinito quelle monotone e fredde riproduzioni di bronzo e di zinco onde la Francia ha popolato i nostri caminetti. Certamente anche le statuine di Caltagirone potranno moltiplicarsi o riprodursi a stampo. Così l'arte diventa industria e ricchezza. Ma ciò che importa è che sia conservata la tradizione artistica e il carattere nazionale e popolare di questa scuola, a cui non verranno mai meno i soggetti, traendoli, come fa, dall'inesausta fonte della natura. Darei volontieri dieci bronzi da caminetto per i ciabattini del Bongiovanni, che ridono in faccia all'avaro villano, coi lazzi arguti e festivi dell'antica commedia italiana.

Raccomando al Ginori e al Richard di far tesoro di questi gruppi per le loro porcellane e terre biscotte. Con ciò potranno portare un po' più di varietà alle proprie manifatture, senza domandare eternamente i lor tipi ad una fase dell'arte che è già scaduta, o non ha più l'impronta italiana.

Codeste industrie, accentrate a Roma, a Napoli, a Firenze, come i cammei di corallo e di lava, sarebbero già da gran tempo conosciute e apprezzate secondo il merito; ma forse il commercio più largo avrebbe scemata l'originalità de' soggetti. Convien badare che il carattere artistico che li distingue non cada nel manierismo volgare. Noi Italiani dobbiamo anzi tutto badare non tanto a far molto, quanto a far bene. L'*articolo* d'Italia deve avere il sigillo dell'arte, che fu e sarà sempre il nostro privilegio speciale e la nostra ricchezza.

*
* *

Noi diciamo bella una pittura, bella una statua e bella una musica. Non è sempre bello l'istrumento che la produce, perchè la sua forma non si presta sempre all'eleganza convenuta della linea. Se, però, v' è strumento che riunisca i due pregi, gli è senza dubbio il violino, che se non fu creato in Italia, ricevette certamente la sua forma migliore nella patria di Amati, di Guarnieri e di Stradivari. Il genio musicale italiano si compiacque anzitutto di codesti istrumenti che non deformano la guancia, e si sposano volontieri alla voce umana. Il violino è l'ultima forma del liuto, la forma oggimai definitiva di questo re degli istrumenti, che in mano di Tartini, di Paganini, di Bazzini, sembra un organo aggiunto alla loro persona, anzichè un aggregato di legno e di corde armoniche. Si direbbe che la loro anima passa nello strumento che impugnano, e parla e canta e geme a quel modo. Non so che fosse veramente la lira antica, alla quale le leggi greche limitavano il numero delle corde, affinchè Terpandro non ammollisse di troppo le fibre de' cittadini. Al vio-

lino nostro bastano quattro corde per impadronirsi dell'anima umana.

La Lombardia ha conservato le tradizioni degli antichi fabbricatori, e forse non cede ancora il primato pei tetracordi.

Quell'istrumento che non siamo ancor giunti ad emulare, nonchè a perfezionare, è il piano; benchè anche questo sembri aver avuta la sua culla in Italia, o almeno avervi raggiunto prima che altrove una certa perfezione relativa, testimonio il cembalo di cui abbiamo fatto menzione nella prima parte di questi ricordi.

Se il melopiano recato a Parigi dal signor Caldera di Torino fosse stato compiuto a tempo per presentarsi al giurì internazionale, forse potremmo contare un gran premio di più. Ma il melopiano giunse troppo tardi e incompleto per contendere la palma al nuovo piano d'America. Giunse però a tempo per attirare l'attenzione dei fabbricatori più celebrati, ed è per questo che crediamo di dovervi consecrare una particolare menzione.

Il melopiano del Caldera risolve un problema che si reputò finora insolubile: quello di tenere la nota senza alterare il carattere del suono. I fisiopiani tentati da ultimo non erano che l'unione di due stromenti diversi, uno a corda, l'altro, come dicono, a vento; onde poche volte o non mai rendevano quella unità di suono ch'è condizione d'ogni buono strumento.

Tutti sanno come il Thalberg e i più celebri pianisti del nostro tempo s'industriassero, a forza di pedali e di rapido tocco, a dissimulare la intermittenza dei suoni nel pianoforte. Con fatica enorme giungevano a produrre un'illusione che durava un istante,

ma lasciava pur sempre a desiderare la nota tenuta dell'organo, del violino e degli istrumenti da fiato. Il pianoforte era, se si vuole, un'orchestra vedovata del canto: ci dava i tesori dell'armonia, ma non quelli della melodia, nel che starà sempre il pregio più essenziale della musica.

Ebbene, questo problema così astruso, che pareva insolubile, è sciolto. Il melopiano del Caldera tiene la nota, senza nulla togliere al tocco brillante e risoluto del piano; e la tiene, non aggiungendo l'organo al piano, ma sforzando la corda a mantenere la sua vibrazione sonora, con più o meno di forza e d'intensità, secondo il volere o il sentimento del suonatore.

Questo istrumento, benchè, come abbiamo detto, incompleto, fu udito a Parigi nel palazzo dell'esposizione e nelle sale particolari, in presenza dei migliori pianisti e dei più famosi fabbricanti d'Europa, dapprima col solito sorriso d'incredulità, poi colla meraviglia di chi assiste a cosa nuova che si credeva impossibile ad ottenere.

Il Caldera, che vi aveva consecrato dieci anni di ricerche e di studii, e speso ingenti somme che gli erano state fornite da capitalisti pieni di fede e di cuore (nominiamo ad onore l'abate Brossa e il signor Montù di Torino), il Caldera, dico, fu sul punto di rivelare il singolare meccanismo da lui inventato: ma non volendo lasciare ad altri il merito di perfezionarlo e tutto il vantaggio che ne verrebbe agli ultimi in pregiudizio del primo inventore, si contentò di dirne quel tanto che non potesse rapirgli il premio dovuto all'opera sua.

Fra pochi mesi, i migliori piani dell'Erard e del Pleyel saranno quelli che conterranno il nuovo registro, lungamente desiderato e cercato. Siccome è cosa

meccanica e suscettiva di molti e vari miglioramenti, non è difficile che nelle fabbriche colossali dell'estero l'invenzione italiana sia soverchiata: ma prendiamo atto fino da questo momento dell'opera nostra, e rivendichiamo all'Italia e ai tre soci subalpini il merito della scoperta, sicchè non avvenga che si abbia a ripetere una volta di più a nostro danno e vergogna:

Sic vos non vobis fertis aratra boves.

Il melopiano muterà, come è facile a vedere, il genere della musica scritta per pianoforte; modificherà l'educazione dei suonatori, che potranno più agevolmente, ma in modo diverso, ottenere certi effetti di sonorità e d'armonia. Il melopiano domanderà uno studio differente, ma non più difficile, nè più lungo. Un giovanetto calabrese di dodici anni, il Rendano, che il Rossini chiamava il suo giovane collega, appena ebbe osservato il modo col quale l'organista torinese Marini, abituato al nuovo istrumento, traeva e variava ls sue note, domandò di provarvisi, e vi eseguì su due piedi una suonata di Beethoven, con gran meraviglia dei circostanti.

Noi accogliamo con plauso e con orgoglio questa nuova scoperta italiana; tanto più che ci viene opportuna per frenare le intemperanze di certi musicisti, che danno tutto all'armonia in pregiudizio del canto. Ecco un istrumento che darà agli elementi essenziali della musica l'ascendente che compete a ciascuno, e ristabilirà l'equilibrio smarrito tra la parte melodica e l'armonica del concerto.

*
* *

I prodotti e i manufatti, oggetto d'industria, che ponno ricevere dall'arte, convenientemente applicata, un doppio e triplo valore, non si limitano a questi che ricordammo, nè a quelli che gli ordinatori della esposizione universale registrarono tra le così dette *arti industriali* o *industrie artistiche.* Tutto ciò che fabbrica e inventa la mano e l'ingegno dell'uomo può ricevere l'impronta del bello, e quindi dell'arte.

Noi non abbiamo costrutto finora e addobbata l'abitazione dell'uomo. Nulla abbiamo detto o poco degli oggetti che vestono e adornano la persona.

La scultura ama il nudo, e poco si accomoda delle vesti e degli ornamenti moderni; ma la pittura accetta volontieri le fogge più strane, i colori più vivi; i veli, le trine, i nastri, i vezzi, gli ornati d'ogni maniera.

Le vestimenta dell'uomo, e specialmente quelli della donna, sono, dunque, possono e devono essere oggetto d'arte applicata all'industria.

L'Italia produce a dovizia la canapa, il lino, la lana, la seta, il cotone. Tutti questi prodotti del suolo e dell'agricoltura ebbero onori e ricompense splendide e numerose a Parigi. Pare anzi che la parsimonia usata con noi nelle cose dove l'opinione pubblica ci era più favorevole, volesse esserci compensata premiando e distinguendo i prodotti italiani d'un ordine secondario. L'Italia intera fu decorata della medaglia d'oro per le sue sete e per l'industria cotonifera. I tessuti del Piemonte, i lini della Lombardia, la canapa della Romagna furono insigniti di medaglie d'oro e d'argento. Alessandro Rossi di Schio, fuor di concorso per le fun-

zioni di giurato che esercitava, avrebbe avuto per le sue fabbriche di panno almeno altrettanto. Non mancava adunque in Italia la base di quei tessuti finissimi che furono per lungo tempo un privilegio dell'India, e che ora la Francia e l'Inghilterra imitano con tanta fortuna, maritando l'arte all'industria. L'Italia, o per mancanza di macchine o per difetto di capitali, o per la decadenza del suo commercio marittimo, ha perduto il segreto di quei broccati, di quei velluti, di quegli arazzi che in altro secolo avevano nome da lei.

I merletti stessi di Venezia e di Genova cedono ora il loco a quelli d'Inghilterra e del Belgio. Parigi, imponendo le sue mode a tutto il mondo civile, impone naturalmente le sue stoffe e i suoi mille gingilli, i quali, non dall'arte, si chiamano *articoli*.

I pittori inglesi, francesi, fiamminghi, d'ogni paese, vengono ancora in Italia per copiare le vesti sfarzose e pittoresche degli Abruzzi, della Calabria, della Sicilia; mentre le nostre dame, che si vantano più eleganti, si crederebbero umiliate se non facessero venir da Parigi le vesti già fatte, o almeno la stoffa per accomodarle.

La Francia, per questo titolo, fa la legge ai due mondi. La modista che crea il più bel modello d'una acconciatura o di un cappellino, dispone di tutte le tèste femminili del globo terracqueo.

Codesta è non solamente una gran sorgente di ricchezza, ma una supremazia incontrastata, che non ha paura d'alcun fucile prussiano nè d'alcun cannone Cavalli. Tuttavia, in molti di questi articoli, l'Italia può lottare, se vuole, colla Francia, se non superarla. Poichè produciamo le migliori sete d'Europa, dipende un poco da noi di applicare alle medesime i colori più armonici, i disegni più artistici. Se la contadina

calabrese o siciliana trapunge da sè quelle vesti che i pittori più celebrati si rassegnano ad imitare, non può esser venuto meno in Italia l'istinto della bellezza e della eleganza.

Abbiamo già parlato degli ornamenti d'oro del Castellani di Roma, come di una nuova industria che ha già conquistato il mercato europeo. L'abbiamo detta nuova per il suo genere, non perchè siano nuove in Italia le meraviglie dell'oreficeria: il Casalta a Napoli, il Forte a Genova, a tacere degli orefici veneziani, non sono che continuatori d'una tradizione antichissima.

Il Castellani espose nelle sue vetrine una collezione ricchissima di pendenti e di fermagli d'oro, usati nelle varie provincie italiane, nel che le belle dame parigine poterono ammirare il tipo degli ornamenti metallici onde le nostre corruscano ai balli, alle veglie, ai teatri.

A Chioggia, a Burano, nelle riviere di Genova si fabbricano ancora quei pizzi, che altrove si imitano servilmente, e si pagano a prezzi enormi. Dei cammei, dei coralli, dei musaici non parlo, chè nessuno in essi pensa a disputarci la palma. Vi fu un tempo, non molto lontano, che un cappello di paglia, intrecciato a Firenze, era desiderato e pagato poco meno di uno scialle dell'India.

Ora i cappelli diedero luogo ai capegli, che, venuti non si sa da qual capo, ornano di trecce straniere la nuca delle nostre damine più schifiltose. Ma la paglia più fine e le dita più esercitate vi sono ancora in Toscana; e sono toscane le due sorelle Frateschi, che trasportarono e fecero premiare a Parigi la loro industria.

Conchiudo, da tutto questo, che gli elementi d'ogni specie d'industria elegante si trovano ancora in Italia,

ed è vivo ancora l'istinto che sa comunicare a tali prodotti le forme più squisite dell'arte.

Non credo che giungeremo sì presto e sì facilmente ad emanciparci dalla tirannia della moda francese, nè dal predominio della compagnia di Lyon; ma non per questo dobbiamo arrestarci per via. Come la nuova oreficeria romana prevalse alla francese e all'inglese, così potremo fabbricare, quando vorremo davvero, e sete e velluti e merletti più artistici e più ricercati; solo che cessiamo una volta dall'imitare e contraffare la roba altrui, per offerire al mondo elegante qualche cosa di nostro che ricordi le antiche magnificenze, e presenti l'impronta dell'arte moderna, nella quale possiamo ancor dire la nostra parola.

Noi vinceremo e prevarremo ancora alla nostra volta, ad una sola condizione: far meglio degli altri.

Le altre nazioni, come abbiamo potuto riconoscere all'ultima Esposizione, si affaticano ora a produr molto e a superarsi coll'abbassare successivamente i prezzi dei loro manufatti. Ma non si può diminuire il prezzo senza abbassare la qualità della merce.

Noi dobbiamo tenere altra via: far poco e far bene; aumentare il valore della materia col pregio ideale dell'arte. In questo non avremo rivali, o, se ne avremo, potremo disputar loro la vittoria.

*
* *

Riassumiamo questa quarta parte del nostro lavoro in poche parole. L'Italia, che ha conservato più d'ogni altro popolo l'istinto e la tradizione dell'arte, deve adoperarsi a mantenere questo privilegio applicandolo al maggior numero d'industrie, e nel modo migliore

e più originale. Così l'arte estenderà di giorno in giorno il suo regno, e diverrà industria e ricchezza.

Scopo di questi cenni fu quello di cercare l'idea nell'arte, e l'arte nell'industria.

Abbiamo parlato più particolarmente e più a lungo di quelle pitture e di quelle sculture, nelle quali l'idea dell'artista ci parve risplender più chiara. L'arte, secondo noi, consiste nella manifestazione del pensiero umano in tutte le forme del bello.

Ci siamo dovuti limitare alla pittura e alla scultura, perchè l'esposizione di Parigi non potè completarsi aprendo un concorso all'arte dei suoni e della parola, vale a dire alla musica e alla poesia.

Mentre una certa critica interessata mostra di non vedere nell'arte che una imitazione servile della natura materiale e obbiettiva, ho creduto rivendicare all'arte italiana quel carattere ideale che la fece universale ed umana.

Quando i processi fotografici stessi tentano di sorprendere l'oggetto che riproducono in uno di quei fuggevoli lampi in cui la vita si manifesta, è un triste spettacolo vedere l'artista abbassarsi alla gretta riproduzione dell'oggetto esteriore.

L'arte non è progressiva, se non per l'idea che ogni dì più si arricchisce di nuovi elementi, e si manifesta in tutti gli atti e i prodotti dell'uomo.

Ho studiato dunque, nelle opere d'arte esposte dai pittori e dagli scultori italiani, più ancora che l'eleganza e la perfezione plastica della forma, l'affetto, il sentimento; in una parola, l'idea che l'artista avea tentato incarnare ed esprimere.

L'idea è all'arte ciò che l'arte è all'industria. L'industria riceve dal sentimento artistico un pregio, un valore che non ha per sè stessa. Qualunque oggetto,

qualunque suppellettile, per umile e volgare che sia, una sedia, un bicchiere, una chiave, il tessuto più grossolano, lavorato da un artista, prende qualche cosa di gentile e di elegante, che non può dare la macchina.

Noi italiani, nati artisti per benigna temperie di cielo o per educazione spontanea trasmessa da padre in figlio, dobbiamo conservare gelosamente ed accrescere questo pregio naturale che ci distingue. Molte altre nazioni, a cui l'associazione dei capitali e la popolazione eccedente permise di operare su larga scala e produrre per sè e per altri le cose più necessarie alla vita, ci supereranno sempre in quei prodotti che la divisione del lavoro e la precisione meccanica ponno moltiplicare con celerità portentosa.

Noi, se meglio accorti, senza trascurare di tener dietro a nuovi miracoli della chimica e della meccanica, dobbiamo proporci di svolgere e di applicare anche nell'industria quel sentimento del bello, ch'è nostro invidiato retaggio.

Avremo raggiunto una grande e desiderabile meta, se, nelle prossime esposizioni, le nostre cose d'arte si distingueranno non solo per la forma, ma per l'idea; e se i prodotti della nostra industria si chiariranno venuti d'Italia per quel sigillo speciale che vi avremo impresso.

FINE.

INDICE.

PARTE PRIMA.

ESPOSIZIONE NAZIONALE DI BELLE ARTI A MILANO.

APPENDICE ALLA PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA.

L'ARTE E L'INDUSTRIA ARTISTICA IN ITALIA.

Studi diversi.

PARTE TERZA.

L'ARTE ITALIANA A PARIGI.

Ricordi.